国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

山西乐户研究

项 阳◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项 阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1637

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

山西乐户研究

项 阳◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项 阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

山西乐户研究 / 项阳著. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1765-7

Ⅰ. 山… Ⅱ. 项… Ⅲ. 音乐史－研究－山西－古代 Ⅳ. J609.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 104284 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究

总 主 编：项　阳

封面题字：徐天进

篆　　刻：陈振强

书　　名：山西乐户研究

著　　者：项　阳

出 品 人：费维耀

责任编辑：龚　蓓

装帧设计：翟晓峰

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001

上海音乐出版社　上海市打浦路 443 号荣科大厦　200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：上海书刊印刷有限公司

开本：700×1000　1/16　印张：30.75　插页：4　字数：483,000

2019 年 7 月第 1 版　2019 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5523-1765-7/J · 1637

定价：75.00 元

读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　　郭　威　　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　　刘丽娟　　孙　云　　孙茂利

李　卫　　张咏春　　项　阳　　柏互玖

费维耀　　郭　威　　龚　蓓　　常江涛

逯凤华　　程晖晖

彩图 1
《韩熙载夜宴图》
局部

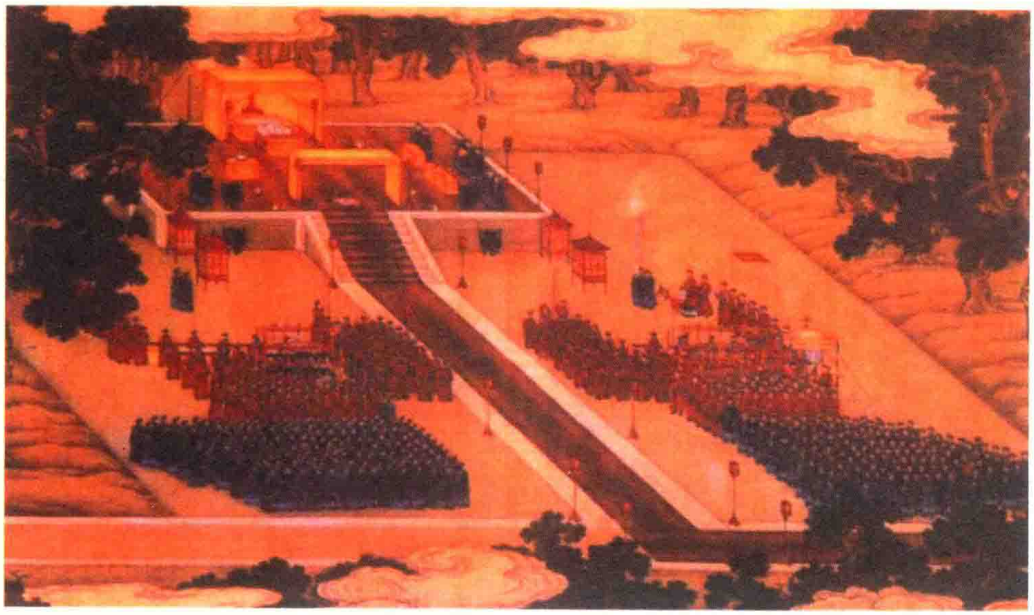
彩图 2　敦煌壁画
《张议潮出行图》

彩图 3　敦煌壁画《宋河夫人出行图》

彩图4　汾阳田村后土圣母庙明代《骑吹图》

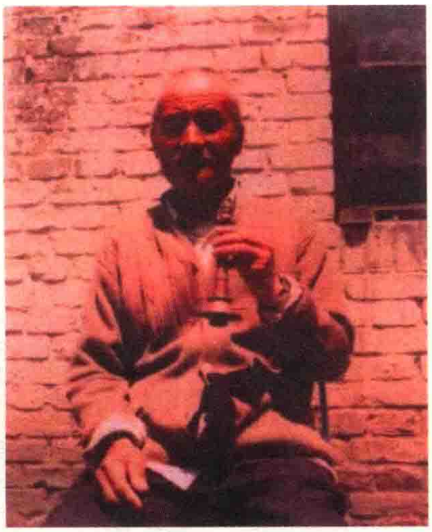
彩图5　芮城明代堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》局部

彩图6　《康熙南巡图》第十卷局部：画舫上的乐队



彩图7　《雍正祭先农坛图》局部

彩图8　洪洞广胜寺元代《作场图》



彩图 10　襄垣乐户后人陈凤元

彩图 9　河津乐户后人
张太娃存张居正祖图

彩图 11　河津乐户
后人张太娃的老宅

彩图 12　隰县小西天明代伎乐悬塑

彩图 13　灵邱觉山寺辽代塔伎乐砖雕

彩图 14　新绛阳王稷益庙明代《祭拜图》

彩图 15　晋城玉皇庙清代咽喉殿

彩图 16　五台山佛光寺文殊殿
明代罗汉奏乐图之一

彩图 17　五台山佛光寺文殊殿
明代罗汉奏乐图之二

彩图 19　河津乐户后人郭满喜

彩图 18　河津郭姓乐户祖图

彩图 20　平顺圣母庙是迎神赛社之地

彩图 21　乐户行事时的衣靠正面

彩图 22　乐户行事时的衣靠背面

彩图 23　长治唐代乐俑

彩图 24　长治明代乐俑

总　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世 11 篇，佚篇 12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”[1]。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通[2]。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

---

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱 1700 本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[①] 这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[②] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[③]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[④]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孝妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

中国传统音乐文化研究新视角下的新收获

（代序）

袁静芳

乐户，在中国封建社会历史上是一个独特的、生活在社会底层的社会群体，“专业贱民（罪民）乐人”是对这一群体概括性的定位，他们是中国封建社会礼乐制度的主要参订者和实施者，也是中国历史上多种音乐形态的主要创造者和传承者。在教坊筵宴俗乐中他们也是主体。乐户自北魏时起被列入另册的户籍制度延续了千百年，直至清代雍正年间被禁除，这种在中国历史上延续了千年以上的制度，必然形成体系化，其遗产也是相当丰厚的。认识到这一点，则可能将以往在不同层面研讨的问题统一到制度的层面来重新释解、重新认识。本书的意义在于对中国封建社会音乐文化统一到制度的层面从整体上加以考量。

项阳进入博士阶段的学习，我建议他以山西为基地，以乐户后人的文化遗存作为切入点，努力发掘中国传统音乐文化被忽视和遗忘的东西，将课题做深做透。他多次赴山西进行实地考察，几乎走遍了山西省的全部县市，获得了极珍贵的第一手研究资料。他运用历史文献与考古研究的最新成果，结合民族音乐学、民俗学、社会学等领域的理念与方法，对其研究对象进行了迄今为止最为广泛、最为深入的分析与研究，在山西乐户的研究领域内，获得多项突破性的认识与理论研究成果，对当今中国古代音乐史、中国传统音乐理论的研究，具有重要的促进作用。

以往我们对乐户这一群体的认识实在是太少了。说起乐户、乐籍制度以及乐籍文化，许多圈内的学者也不甚了了。项阳从实地调查中敏感地注意到乐户后人承载

着深厚的传统音乐文化，结合对文献的梳理和田野作业，通过不懈的努力，终于有了突破性的进展。

研究中国传统音乐文化，要关注的层面相当多，我们以往过多强调对音乐形态自身的研究，也取得了相当多的成果，但现在看来这是远远不够的。音乐是人类文化的有机组成部分，项阳将本课题定位在“以制度与乐人及音乐本体相结合的角度进行研讨”，正如答辩委员会决议书中所指出的，这种研究方法尤为可取。他的研究具有开创性，这是研究中国传统音乐文化的新突破。俗语云：正确的开始等于成功的一半。突破口选准了，学问做扎实了，也便有了相应的研究成果。

项阳的硕士研究生阶段是在厦门大学度过的，在那里他选修了多种人文学科的课程，综合大学的学科优势对知识结构的调整很有助益，他对学术研究是比较执著和努力的。为了《山西乐户研究》这个课题，他先后查阅了古代、近代文献以及学术期刊近300种，做了40余万字的读书笔记，田野考察也做得扎实深入，这反映出他的学术积累和工作量。

自20世纪80年代以来，国家投入大量人力、财力、物力开展的十大集成志书工程，是对中国文化遗产的一次大检阅。在幅员辽阔、文化传统积淀厚重的中国，如果不是有着统一的规划，动用集体的力量，完成如此浩繁的工程是很难想象的，这是功德无量的大好事。所有这些，都带有抢救的性质与意味。在社会发展的今天，如果我们不能够将这些资料保存下来，若干年后则很难看清楚中国的音乐文化传统究竟是什么样子。现在“集成工程”已进入丰收的高峰期，这些依然在民间有着广泛遗存和生命力的传统文化，信息内涵丰富，集成志书所提供的脉络线索，促使我们对许多问题开始重新认识。与传统音乐文化相关的有民歌、器乐、戏曲、舞蹈等多种，视野的拓展使得我们以往对中国传统音乐文化的认识渐趋系统化、整体化。对乐户和乐籍制度的关注，是集成工程开展以来的巨大收获。山西的音乐工作者在普查中从民间艺人手中征集到许多珍贵的资料，并已经有相关的成果问世，这对认识和研究乐籍文化奠定了非常好的基础。正是对这些材料的整理归纳，乐籍制度的概念才逐渐显现出来，这是由量到质的转化过程。乐籍制度影响了封建中国千百年，并非仅限于山西，我们相信在“集成志书”为研究者所提供的翔实可靠资料的基础上，对中国封建社会乐籍制度的研究，定能够有更大的收获。

历史上，乐籍涵盖了宫廷、各级地方官府、军旅，甚至在相当长的一个历史时期包括了寺庙中的乐人。正是乐籍制度的存在，才使得以上这多层面的乐人在音乐文化上有着相当程度的一致性，绝非仅仅是山西有乐户。只是山西在现阶段乐户后人相对集中，所承载的与乐籍制度文化遗存相对完整、丰富。对乐户、乐籍制度的研究尚处于初期阶段，项阳的论著在为大家提供了研究中国传统音乐文化的新视角的同时，也为从事中国传统音乐文化研究的学者提出了新的课题。当大家对乐籍制度有了较为充分认识的时候，我衷心希望有更多的人加入到研究的行列中来，根据各自的专业方向，对乐籍制度进行多角度、多层面、全方位的研讨，从而使得我们对传统音乐文化有更为明晰的认识。我同意答辩委员们的评价，他的论文具有较好的综合分析能力和较强的学术敏感性，其论点和论证过程具有较高的理论价值，这来自于他的学术积累。由此也显现出改革开放以来中国音乐学界的新发展，当我们国家自己培养的硕士、博士形成群体优势的时候，也正是中国音乐学的研究迈向更深层次的新起点。还要看到，音乐学是一门需要耐得住寂寞的学科，在目前的社会大环境中，有淡泊名利、潜心研修学术的一群，这也正是中国音乐学研究的希望所在。

北京大学古代文明研究中心主任李伯谦教授和秘书长徐天进先生决定以中心的名义资助本书的出版。作为项阳的论文指导教师，我在此谨致以衷心的谢意。

2000年岁末于中央音乐学院

前　言

近年来，作为中国传统文化有机组成部分的传统音乐的研究，取得了较大的进展，在某些领域甚至可以说是突破性的，人们越来越注意到整体研究的重要性。传统音乐的传承有着诸多种形式，乐谱、乐器、乐种、乐律、乐舞等反映出传统音乐的各个侧面，更为重要的是，保存传统音乐的根本在于传承这些音乐形式的乐人。音乐学家郭乃安先生指出：

> 音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各个不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究，就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是为人所创造的，它的每一个细胞无不渗透着人的因子。①

音乐学的发展，不可规避的一个事实就是，对乐人的研究至关重要。就传统音乐的研究而言，对乐人研究的薄弱，导致了多方面的障碍和局限。在某种意义上讲，正是由于对乐人研究的滞后，传统音乐研究在许多环节上难以接通。由于对具体音乐文化现象缺乏宏观的把握，本来是属于一个整体的传统音乐体系被人为地割裂开来，虽然下了很大的功夫，往往是事倍功半，症结在于难以接通。固然，人们在进行研究时应当有所侧重，由点到面地深入，将问题各个击破，但缺乏对音乐文化宏观认识与把握的研究，往往会陷入困境。当我们换一个视角，以制度和乐人为

---

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社，1994年，第684—694页。

主线，则感觉到中国的传统音乐无论在宫廷还是地方官府、军旅，寺庙还是民间，其实是一脉相承的。虽然千百年来随着政权的更迭，中原与周边地区、中原与西域、南方与北方的音乐文化不断交流与融合，不断创造出新的音乐体裁与形式，由于文化、地理、民俗、民族、方言等多方面的因素，各地的音乐文化表现出一定的差异性，但其主脉是清楚的。远的不论，从中国进入封建社会之后，基本上是一个大的统一体，特别是自北魏时期建立了乐籍制度，这条脉络更是清楚。在中央政权的腹心地带，以及影响所及的区域范围，每一种制度均是上情下达，上行下效。自上而下或称自下而上地形成一个网络并具有体系化的特征。乐人以及乐籍制度的层面是我们所要刻意关注并加以研讨的。

乐籍制度是北魏以后封建社会音乐体系的核心体现，虽然各个历史时期对乐户的称谓以及观念、内涵的认识上有所不同，在政策上对待乐户的宽紧程度也不尽一致，但乐户的基本特征是同一性的，乐户是中国传统音乐文化的主要承载者。乐籍制度，其体系既是封闭又是开放的，其结构与组织既是严密又是相对松散的。说其封闭，是因为从宫廷中的掖庭，太常寺中的太乐署、鼓吹署，教坊到地方官府中的乐户与军中乐营的营户，以及寺庙所属的音声人均是有统一的组织结构。乐人们世代传承，虽然入籍的方式各有不同，并因服务的机构不同而在社会地位方面有所差异，但其贱民的身份是不变的，凡入籍者则必须遵守其规范。说其开放，自这种制度建立之后，各个朝代从宫廷到地方官府总有一些乐人以种种原因而脱籍，获其自由身，将他们所传承的音乐文化向民间扩散。而且，除了在宫中的长役者，即便是在宫廷执事的乐户在非番值的时间也要返回地方上居住，这也具有相当的开放性。说其严密，这一群体一旦入籍便失去了平民所具有的多种社会权利，以“贱民”的身份承受着种种的社会不公，并以专门的户籍列之，打入另册，从制度上加以束缚。说其松散，地方官府管辖的乐户除每年必须在一定的时间内到各级衙门中执事听差外，还有相对自由支配的时间。作为官鼓手，在没有除籍之前，虽然身份卑微，由于职业的需要，他们也是各地方官府中吃俸银的一群。他们也有田地，并以为官府执事听差的方式充付徭役，平时除耕种外则为四乡八里的百姓提供音乐服务。正如我们在调查中听到某县的乐户后人们所言：县太爷管多大地盘，我们就管多大地盘。言下之意即是，这一方土地上的各种民俗活动、节日庆典、祭祀典礼、

老百姓家中的红白喜事等等，都是他们施展技艺的场所。

这些乐人，在宫廷中归礼部管辖，服务于太常寺的太乐署、鼓吹署和教坊等机构。出于宫廷中繁复礼仪的需要，这一群体必须相对固定。居住于各州县定期到宫廷进行轮值的乐户艺人，更有统一的要求，无论在行为规范，还是技艺水准、曲目形式律调谱器等多方面，都表现出相当的一致性。宫廷筵宴等场合，对教坊乐人需求量更大，使用也更加频繁，声色技艺的要求也更高。正因为如此，在宫廷和军旅以及地方官府中的这一群体才一直延续，并以制度加以制约。应当看到，乐户所从事的音乐活动也是分等级的。宫廷中的乐户，既承担宫廷雅乐，也承担宴乐，虽然有时分工精细一些，但作为御用的乐人，只要朝廷需要，则不管什么形式的音乐都要努力完成，宫中乐人所掌握的音乐是“雅”“俗”兼备的。而作为地方以及军旅中的乐人，则不像宫廷之中要在专门的场合演奏服务于皇帝、皇太后等人的御用乐曲，虽然也需要一些仪式音乐，诸如祭祀、典礼等，却是雅俗兼备，更多传承的是教坊体系的俗乐。地方官府与宫廷中的乐户所奏的乐曲一脉相承，有些干脆就是教坊乐以及部分礼乐的照搬。但既然是在各地，总要受到区域文化的影响，就山西看，许多乐曲呈现出地方性、区域性的特色，无论是曲目还是调式、调性的变化等方面都可以证明。当然，对乐户后人所奏曲目中显现的地方性、区域化特色应该作具体分析，这更多是在清代乐户除籍之后近三百年来一种演化或称变形后的特征。这一点，我们将有专门的论述。总体说来，乐人所掌握的乐曲应当是“雅俗兼备”的。

虽然中国音乐自乐籍制度建立以后发生了相当大的变化，诸如南北朝时代的清商乐、相和大曲，到隋唐时代的歌舞音乐为主导的大曲形式，宋代以下以戏曲音乐为主导俗乐形式，等等，但无论是对外来形式的汲取还是传统内部形态的变迁，乐户都是这种转型与改制过程中的中坚力量。毕竟他们是传统音乐文化的主要创承者，也始终是各个时代音乐文化潮流的弄潮者。他们以种种方式从民间走向各级官府直至宫廷，又从宫廷返播地方官府与民间。据此，他们所承载的种种音乐形式，也由宫廷而地方地形成了一条主干脉络。

对这些乐人的技艺，是有着统一规范的，各个时期有不同的具体要求。诸如唐代宫廷乐人必须学会五十首以上的“难曲”；宋代教坊中，乐人技艺要求规定得尤为清晰，这便是“男记四十大曲，女记小令三千”。据在山西文物普查工作中发现的由乐

人保存的从明代至民国期间的多种手抄本，四十大曲的曲名与宋代典籍中的记载竟然大致相同，只有少数变异。要知道，每一套大曲含有若干曲牌，同一曲牌又在不同的乐调中使用，呈现出多种调式、调性的变化，汇总起来是一个相当大的数量，由此也显现出乐人们的造诣之深。联系到现在各地被冠以“山东鼓吹”“山西八大套”“辽阳鼓吹”“西安鼓乐”等大量曲牌一致的情况，使人产生如下的考虑，即中国传统音乐应该是有一条主脉。虽然在历史的长河中这条主脉不断繁衍出新的内容与形式，在发展过程中由于地望、方言等多方面的因素融进了地方的风格，从而有所差异，但其主脉是一致的。传承这条主脉的正是乐籍制度下的乐人们，贯穿于宫廷、地方官府、军旅、寺庙乃至民间。

乐籍制度在清代雍正年间解放贱民的运动中被革除，但实际的情况却是直到民国期间，由于传统的惯性而一直延续，成为制度解体之后的“约定俗成”。通过对山西等地的实地考察发现，二十世纪以来，特别是在二十世纪下半叶，音乐传统发生了严重的断裂，承载传统的乐人多已风烛残年。由于对传统音乐文化的保护力度不够，听任其自生自灭，如不抓紧对其抢救并进行全面深入的研究，则其可能随着这一群体的消亡而损失殆尽，这正是我们所要刻意关注的。一些鼓乐班社不断加入世俗新曲小调以适应现代人的审美情趣和欣赏口味的同时，许多传统乐曲很可能随着老艺人们的谢世而不复存在。的确，在二十世纪的文化转型中，许多传统的东西没有了其生存环境而在社会的巨变中消失，如同渔民的拉网号子，在有了机器起网的情况下而必定消亡一样。毕竟，这些艺术形式赖以生存的环境有了相当的变化甚至是根本性的变革。人们常常讲文化转型之后“似曾相识燕归来”，但这只是“似曾相识”，有些东西失去了便再也不会复生。毕竟，社会在变。我们所做的即是将中国传统音乐文化深层的与形态的东西加以发掘和分析归纳整理，以期在转型之后，能够将其中优秀的文化因子传承下去。这也是从史学、文化学、民族音乐学、制度的角度与层面对中国传统音乐进行研究的根本所在。

中国传统音乐一个重要的特征，即乐人们千百年来更多是以口传心授的方式进行传承的，人的消亡，很可能导致由其承载的传统的消亡。作为中国的乐籍文化，即便是有乐谱传世，由于中国古代传统乐谱多记骨干音（古琴谱除外）的特殊性，如果不是深谙其道，则很难将这种音乐符号所承载的音乐完美地再现。调查中发现，就历

史上乐人必须掌握的“四十大曲”而言，现在已经没有哪一个乐人能够将其曲名全部说出，至于全部演奏更是无从谈起。因此，我们应该通过全面的考察，细致的工作，将散见于各地的乐曲加以集合，力图将这一群体所承载的传统音乐文化复原。

乐户在中国历史上是一个独特的社会群体，是中国传统音乐文化的重要承载者。从北魏时期发端，到清代雍正年间被禁除，前后经历了一千四百余载，是一种有着非常复杂背景的，与政治、社会组织、经济、民俗等多方面相关的，封建社会制度下独特的音乐文化现象。这个群体活跃在宫廷、军旅、地方官府、寺庙和民间，以“贱民”的身份世世代代从事着以“乐”作为主要谋生手段的行当，成为充满着血泪辛酸的社会群体。

音乐，是人类表达情感的重要形式，在社会分工日趋细致的时代，除了自娱自乐的情感表达之外，有了专以音乐为谋生手段的社会群体，他们以音乐的创作、演奏、演唱作为谋生的主要手段，以换取生活上其他方面的需求。

所不同的是，现代的音乐家们，是凭着对音乐的喜好和兴趣的不断加深，通过专业院校正规的训练和自身不懈的努力，成为各个层面音乐艺术团体的专门人才，以获得相应的报酬来维系生计。他们以出色的技艺和作品赢得世人的尊重，他们所从事的工作属于上层建筑，以优秀的精神文化产品奉献给社会，享有公民的一切权利。而历史上的乐户则是“贱民”。首先，这一群体从人格以及社会地位等多方面与齐民是不等的，在户籍制度上，他们与平民也不相同，以“另册”归之。其次，自北魏时起入籍者多为“罪罚”之人的亲属；就其所从事的职业来说，除了以音乐技艺取悦于人之外，其中的女乐，甚至还要从事妓女的轻贱职业；其所学的音乐技艺，并非完全是出于兴趣和爱好，相当一部分人是从母胎中就注定要以此为业，承受着巨大的社会不公。在宫廷中，专为王公贵族服务，地方官府中也少不了他们，还有一部分成为军旅中乐营的营户，随军服务。亦有一部分人为寺属乐户，成为寺庙中以乐礼佛的文化活动的主要承载者与传播者。即便是在民间，老百姓也离不开这一群体，婚丧嫁娶、风俗节庆都少不了他们，然而，却不把他们视为同类——不把他们当“人”看，“王八”“戏子”“吹鼓手”成为他们极具鄙视意味的称谓，这些人“生不进祠堂，死不进祖坟，同色为婚”，轻贱至极。

他们所从事的音乐活动具有多样性，并随着时代的发展不断注入新的内容。既有

典礼仪式等雅乐，也有筵宴的俗乐；既有军旅中的鼓吹，亦在地方性的、民俗性的甚至是宗教性的音乐文化活动中展示技艺。自北魏以下，中国传统音乐中的多种音乐形式的创造和传承，都与乐籍中人有着直接或间接的关系。乐户是专业的音乐艺人，是中国传统音乐文化的重要创造者和承载者。

乐户，在各个历史时期入籍人员的成分以及社会地位是有所不同的。换言之，各个历史时期乐户人员的构成及其在社会的各个层面中所扮演的角色有所差异，当然，就以“乐”为职业这一点是不变的。

隋统一中原，将北周和陈朝的乐人悉数接收过来为我所用，乐籍群体在宫廷中得以相对集中与扩大。唐宋时期，太常、教坊中的乐人均为乐籍中人，与宋代交错迭置的辽、金等少数民族政权，也承继了宋的制度，将乐人单列乐籍。即便是在元代，乐籍制度仍旧得以延续。明代，是乐籍制度的畸变期，这与统治者实行的政策有着密切的关系。许多对当权者不满而成为政治牺牲品的人，以及当权者认定的罪吏，则会被全家甚至全族籍没，其中的许多人则沦为乐户，这在官书和野史中都有记述。清代，呈现出乐籍制度最后的繁荣，直至此种制度的解体。自乐籍制度建立起，便有多种形式的脱籍与解放，其中相当的人户得以恢复良籍，同样，亦有相当多的人户被充入其间。如此反反复复，一直没有根本性的解决。直到清代，又经历了多次反复。《癸巳类稿》载：

> 《开国方略》：崇德三年（1638）秋七月丁丑，谕曰：礼部承政祝世昌奏请禁止阵获良人妇女卖充乐户一疏，祝世昌岂不知乐户一事朕已禁革？
>
> 《贰臣传馆稿》：崇德三年祝世昌疏言，俘获敌人妇女有籍入乐户者，请概释，奉旨交诸汉官会议。[①]。

可见乐户的禁革并非易事，有令不行的情况甚多。太宗之后直至雍正元年，才痛下决心，终将乐户禁除，使包括乐户在内的贱民“与齐民同列”。然而，就实际情况看，虽然作为宫廷中的乐户被禁除了，但上谕在地方官府中未被严格地执行，雍正以

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，《癸巳类稿》卷一二，求日益斋刻本。

后，乐户仍然在地方官府所辖的区域继续存在，这种情况一直延续到民国时期。

我们在对山西的实地调查中惊奇地发现，这个特殊的社会群体直到现在还有孑遗，作为除籍之后乐户的后人，从分布来看，并非一时一地，而是普遍存在。通过对乐户后人的采访，并与历史文献等多方面的材料相印证，相信会对中国传统音乐的研究有相当的益处。

一个很值得探讨的现象就是，历代统治者对音乐教化人的功用是充分肯定的，所谓：

> 先王耻其乱，故制雅颂之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已，不使放心邪气得接焉。乐在宗庙之中，君臣上下同听之，莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，莫不和顺；闺门之内，父子兄弟同听之，莫不和亲。又有昧任离禁之乐，以娱四夷之民。斯盖立乐之方也。①

先秦之时诸子百家大多都有论乐的文字，此时对音乐的认识更多与“礼”相辅相成，凡礼必用乐。孔夫子在其所授之“六艺”中亦将乐置于礼之下，而在射、御、书、数之上。在礼乐制度中，礼中有乐，乐为礼生，音乐从一种自在自为的状态被赋予政治与社会的功用。如此，“乐”便产生了新的内涵。作为人的道德行为规范所不可或缺的礼，人人都要习之，当在典礼、仪式等多种场合均需与礼相合之乐时，对乐人的需求量也就越来越大。人欲膨胀，为享受而用的“乐”文化也随之生发，由是便形成愉悦他人的固定职业群体。“乐”成为一种谋生的手段，这显然与完善自我、自娱自乐宣泄情感而为之是不相同的。在礼乐制度下，当用奴隶们来完成此项工作的时候，乐之神圣与人之卑贱之间的对立矛盾已经形成，并由此而奠定了其后封建社会中作为专业乐人社会地位的基调。至于明确以罪罚之人、阵获俘虏、罪民家眷编入专门的户籍而专门从事音乐的制度，就目前所见的史料，是北魏时期以后的事情。这便是乐籍，编入乐籍的则称为乐户。乐籍制度的建立，对中

① 魏收：《魏书·乐志》，中华书局，1974年，第2826页。

国音乐文化传统产生了至关重要的影响。我们将要讨论的正是乐籍制度下的中国传统音乐文化。由于山西的乐籍文化传统直至二十世纪上半叶仍以“活化石”的形式保存得相对完好，内涵丰富，因而，我们的目光要更多地投向于此，点面结合进行全方位的研讨。

对于身处贱籍的乐户，由于其特殊的身份和社会地位，在封建社会中除了清代学者龚自珍的《京师乐籍说》和俞正燮的《除乐户丐户籍及女乐考附古事》外，少见专论。又由于这一群体在清代已被除籍从良，加之其在民间的许多活动均与民俗有着直接的关联，而这些民俗在相当长的时间作为封建迷信加以革除，以致依附于这些民俗的音乐活动也被禁止，所以更是少有问津。直至二十世纪八十年代初期，中国学术界对此始有关注。

八十年代，张正明先生依据史料对明代的乐户进行了梳理（见《明史研究》第一辑），但真正对乐籍文化的关注还是自《中国民族民间器乐曲集成》工作开展以后的事情。山西上党地区（现在的长治和晋城）的音乐工作者们在普查中抢救性地整理和发掘出一批珍贵的资料，通过对乐户后人的采访，对这一群体有了新的认识。

他们开展的工作主要集中在上党地区，其研究的层面主要在于文化人类学和社会学以及宗教和戏剧，参与研究的学者主要有栗守田、原双喜、寒声、刘贯文、李天生、景蔚岗、黄竹三、阎钟以及台湾学者乔健等；参与研究的单位主要有上党戏剧院、山西省音协、山西省剧协、山西省社会科学院、山西大学、山西师范大学等。此外，张振涛在对河北民间音乐会的调查研讨中对乐户的问题也有涉及。

随着调查和研究的深入，人们发现乐户现象绝非仅限于上党地区，而是在历史上对中国传统音乐文化有着决定性影响的制度下的普遍现象。在山西，几乎各个地市县区均有这一群体的孑遗。包括陕西、河南、山东、福建、浙江、江苏、湖北、江西、河北、辽宁等许多省份，在历史上也是乐户相对集中的区域，因此有必要对乐籍制度下的这一群体进行全面的研讨。我们选择山西进行研究，主要是从此地的音乐文化传统保存相对完整的层面考虑。加之时间、经费诸多方面的制约，不可能全面铺开。目前对乐户这一群体的研究尚处于初起的阶段，有必要制定相关规划，系统而深入地研讨。

目　　录

总　序　/项　阳 1

中国传统音乐文化研究新视角下的新收获（代序）　/袁静芳 1

前　言　/1

第一章　乐户的源流　/1

第一节　乐户的起源　/1

第二节　隋唐时期的乐户　/6

第三节　宋辽金元时期的乐户　/17

第四节　明代的乐户　/31

第五节　清代的乐户　/42

第六节　乐户的相关称谓　/52

第七节　教坊观念的变化——从机构、音乐风格到乐籍人员之代称　/61

第二章　山西乐户　/66

第一节　山西乐户的历史分布区域　/66

一、山西为乐户的主要发源地　/66

二、历代分封藩王与乐户的关系　/68

三、乐户与营户之关系　/72

第二节　山西乐户众多的原因分析　/80

一、物产丰富的山西是乐籍制度的温床　/80

二、从音乐文物看历史上山西的文化土壤　/89

三、宫廷与官府释放乐籍人员对民间音乐的具体影响　/102

第三节　除籍后的山西乐户　/108

一、除籍对山西乐户之影响　/108

二、乐户后人对传统音乐的继承与发展　/113

第三章　乐户的组织和文化形态　/116

第一节　宫廷中乐户的组织结构与等级观念　/116

第二节　山西地方官府所辖乐户的组织结构与传承关系　/121

第三节　山西乐户的信仰　/125

第四节　乐户的生存方式　/131

一、为宫廷执事应差　/131

二、为地方官府应差　/132

三、为王府、高官应差　/135

四、为军旅应差　/136

五、寺属音声　/137

六、为民间民众服务　/140

第五节　山西乐户的社会、经济地位与心态　/141

一、社会地位　/141

二、经济地位　/153

三、心态　/155

第四章　山西乐户的音乐文化特征　/168

第一节　从驱傩到迎神赛社——乐户职能形式转换之一种　/178

第二节　乐户与鼓吹乐　/201
第三节　乐户与宗教音乐的关系　/211
第四节　乐户与戏曲　/234
第五节　山西乐户的音乐民俗特性　/244

第五章　乐户对音乐文化传统的贡献　/260
第一节　轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在　/260
一、轮值　/262
二、轮训　/264
第二节　乐户与四十大曲　/278
一、大曲的形成与演进　/278
二、从唐代乐工必备的五十首曲子到四十大曲　/279
三、从大曲的结构形式看音乐文化的发展　/285
第三节　乐户与小令三千　/297
第四节　鼓吹乐对民间音乐文化的影响　/307

第六章　乐籍文化研究的现实意义　/318
第一节　对寺庙音乐的重新定位　/318
第二节　对不同乐种的重新认识　/322
第三节　对传统音乐构成的新认识　/330
第四节　对传统音乐“高文化”现象的新认识　/331
第五节　乐籍制度对周边国家的影响　/334

图片索引　/338
一、彩图目录　/338

二、插图目录　/339

参考文献　/342

一、古代文献　/342

二、近现代文献　/347

三、论文　/350

始自山西　面向全国　/项　阳 355

附　录　/391

传承：音乐文化永恒的生命　/刘再生 391

践行史学传统　叩问礼乐精详　/郭树群 396

一、践行“读万卷书，行万里路”的学统　/396

二、“历史的民族音乐学”学科理论的倡导者、阐释者、践行者　/398

三、“发生学”理论指引下的中国音乐文化史创获　/409

四、“接通”与“以乐观礼”学术理念的原创性理论特征　/413

结　语　/422

在学术自觉中不断前行　/郭　威 423

一、学术历程中的学术自觉　/424

二、学科反思中的学术自觉　/427

三、学术交流中的学术自觉　/432

项阳主要学术成果目录　/435

后　记　/447

第一章　乐户的源流

第一节　乐户的起源

历史上，专门以乐舞取悦人和鬼神、并以此为业的社会群体，应该是源自进入阶级社会的夏商时代，“女乐”“乐工”便是这一群体的代称。《管子·轻重甲》载：“昔者桀之时，女乐（工）三万人。”是否有些夸张不得而知，但是殷商时期为乐者“侈”与“淫”却是事实。以声色娱人的“女乐”如此众多，享受者当然是统治阶级。西周时代，礼乐制度得以实施，在这种制度下，专业乐人群体得到了很大的加强，除女乐之外，还有许多以乐工、乐师名之的人物，成为礼乐制度实施过程中必不可少的一群。夏、商与周代在用乐上的不同，在于前者用乐更多是声色娱乐的需要，而不像后者对乐的理解赋予更多的内涵，既有声色娱乐的一面，又强调乐的社会功能性，强调乐的“合礼性”。由于古人对许多自然现象的不理解，因而生发出种种带有宗教意味的行为，“乐”在其中扮演着重要的角色，成为沟通“人”“鬼”“神”之间的桥梁与纽带。这种“天人合一”的观念、“乐”在其中娱神娱人的作用，成为商周时代对乐重视的一个重要因素。周代对乐人群体量的需求更大。东周时期，无论是礼乐制度发展到极致，还是因社会的变革而导致的“礼崩乐坏”，这一群体都是大量存在的。与北魏以下乐籍制度所不同的是，周代由于礼乐制度的影响和具体实施，无论是王公贵族还是士大夫阶层，都因礼的需要而对乐有着浓厚的兴趣，以致诸子百家论乐、习乐之风盛行，从王公贵族到平民百姓竞相为之，虽然有专门以乐舞为业的一群，但有贵胄子弟加入，其群体的社会地位至少不会像后世乐户们那样低下。自有别于“古乐”的所谓“新乐”盛行，作为“乐”，虽然时人对其政治与社会功能的认识依旧，强调其合“礼”性，但人们更

加注重乐对愉悦人性情的功能，也就是其“俗”的一面。东周之际，群雄并起，导致王礼的衰败，僭越之事不断，以致季氏在家中上演“八佾之乐”；魏文侯则直言对“新乐”“俗乐”“郑卫之音”的喜好，而淡漠“古乐”。正因如此，乐人群体也因各路诸侯的需要而不断扩大，甚至成为王公贵族间馈赠的礼物。汉代，这一群体中又注入了一些新的内容，诸如倡优等，虽然就乐人群体以及相关的机构在制度上有着相当的延续性，但是，作为罪罚之人的亲属入籍，并以制度的形式确立下来的乐户，史籍的记载却是从北魏时期始。

《魏书·刑罚志》云：

> 孝昌（525—527）已后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尒朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。①

《左传·襄公二十三年》正义云：

> 近世魏律，缘坐配没工乐杂户者，皆用赤纸为籍，其卷以铅为轴。②

这些刑事犯罪之人的眷属，原本并非以此为业，由于统治阶级的需要，被强行习乐，一旦进入乐籍，打入另册，有别于平民百姓，以红纸记录名籍，便没有了人身的自由，终身成为官府从事与乐相关活动的人员。这样，自夏商时代便有的、以音乐作为谋生手段的一群，在北魏时便以乐籍制度的形式得以确立，这确立之初，便决定了这一群体的“贱民”身份与地位。一部乐户的血泪辛酸史从此拉开了序幕。

乐户者，是户籍制度产生之后的事情。

中国的户籍制度源自先秦时期，“户籍田结”。但将乐人户籍单列以另册记之，

---

① 魏收：《魏书·刑罚志》，中华书局，1974年，第2888页。

② 《春秋左传·襄公二十三年》正义，《十三经注疏》，中华书局，1980年，第1976页。

却是北魏时期的事情。文献记载此种制度建立之始是以“罪人亲属”的身份出现的，其实，此种制度的形成有着复杂的社会原因。

首先，是社会的需要。“乐者，乐也”。奴隶制度随着秦统一中国而宣告彻底崩溃，中国社会进入了封建时代。魏晋之时，人们的思想活跃，“越名教而任自然”，音乐作为人的情感自然流露的一种重要方式，也逐渐摆脱礼教的束缚。在功利的目的下，掌握权力的统治者们以自身的需要，豢养专门的群体，并制定专门的制度，设置专门的机构加以管理。

其次，当等级观念越来越强烈，当统治阶级越来越注重声色娱乐之时，便需要这一群体。

再次，军旅之中自汉代创立鼓吹乐以来，也需要专门的音乐人才以鼓舞士气。

宫廷之中，祭祀、典礼、仪式、道路、筵宴等，均需要乐人来从事相关的活动。

自佛教传入中国后，为传播教义，以及在佛教华化的进程中，寺庙逐渐成为各地的文化中心。从律而论，僧尼是不允许从事世俗音乐活动的，因此，在相当长的历史时期内，“文化中心”与“僧尼戒乐”的矛盾中间，需要有专门的群体从事此项工作。当然，随着戒律的松弛，寺庙也逐渐用和尚奏乐，那又另当别论了。

此外，在民间的多种民俗活动中这一群体也大有用武之地。

乐籍制度便是在这样一种社会需要的形势下产生的。乐户，其初始是统治者为礼乐以及声色之需要，以贱民之户籍而归之专门从事与“音乐”相关职业的社会群体。这一群体以“另册”的形式出现，不与齐民同。“专业贱民乐人”是对这一群体的总的概括。这些精神文化的重要承载者与传播者，亦随着这种制度的确立而翻开了中国音乐文化新的一页。

我们知道，过着逐水草而居的游牧生活的鲜卑“拓跋什翼犍曾为质子于石赵历十年之久，受汉文化浸润较深。公元三三八年在繁峙（今山西浑源县西）北即代王位后，‘始置百官，分掌众职’；用汉人燕凤为长史，许谦为郎中令。始制法律，规定反逆、杀人、奸、盗等罪的刑罚”①。这是拓跋部在平城之前的事情。可见此时已经

① 王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海人民出版社，1980年，第511页。

接受汉文化，但这时尚未建国称帝，其法律中是否已经有乐户制度尚未可知。从《魏书·外戚·贺讷传》中“太祖（拓跋珪，386—408 在位）平中原……其后离散诸部，分土定居，不听迁徙，其君长大人，皆同编户”的记载来看，平城时期的拓跋氏已经实施了户籍制度。拓跋珪在军事上的节节胜利，得以入主中原，并在“天兴元年（398）正月……徙山东六州人吏及徒何（鲜卑慕容氏）、高丽杂夷、三十六署百工伎巧十余万口，以充京师”①。王仲荦先生在分析拓跋珪徙民屯田时讲到：被徙的人员中有相当数量“是失去自由被强迫在屯田土地上耕作的隶属农民，身份很低”②，按《魏书·官氏志》的说法，这些人被封赐给王公侯子国臣吏，由“职比家丞”的“典师”来“总统群隶”，这些人成为王公贵族的奴隶阶层，而前者则成为奴隶主。《魏书》对此有大量的表述，如“太祖……赐以妻妾及隶户三十、马二匹、羊二十口”（《魏书·安同传》）；“太宗……赐隶户二百”（《魏书·王洛儿传》）；“从征凉州，以功赐隶户一百”（《魏书·司马楚之传》）。以上称为隶户，还有称为“奴婢户”和“别户”者。如“世祖赐奴婢十五户”（《魏书·李顺传》）；“显祖即位……赐别户三十”（《魏书·刘尼传》）。可见奴隶阶层在北魏的平城时期显然存在。而且，《魏书·乐志》载北魏早有魏晋所赐的音伎，太祖定中山又获后燕乐具，天兴以后充京师平城的人口中有大量百工伎巧者，世祖破赫连昌获古雅乐，平凉州得其伶人器服，这些被掳掠得来的其身份很难说是进入“高贵者”的群体。乐户的基本条件具备，这就是奴隶阶层的伶人伎乐，只是典籍中没有明确记载为乐户。孝昌之后刑事犯罪人员的家属入乐户籍，似乎是对平民中犯罪者的惩罚措施，使之归于奴隶阶层。所以，虽然史书明确记载的入籍乐户是在孝昌（525—527）以后，但从对史料的分析来看，乐户作为奴隶贱民阶级中的一部分应该是此前便已经存在。强盗妻子入籍之说，很可能是对平民中刑事犯罪者的惩罚措施。

在北魏以前，中国社会早已产生了户籍制度，而且伶人伎乐的群体广泛存在，只是典籍中未明确有“乐籍”，亦未出现“乐户”的称谓。我们是否可以这样认为，在中原汉人内部混乱厮杀之时，作为统治阶层的需要，也有伎乐群体的存在，

① 《北史·魏道武帝纪》，中华书局，1974 年，第 17 页。

② 王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海人民出版社，1980 年，第 515 页。

却没有明确以户籍的另册形式加以归类，乐籍是在拓跋氏入主中原，将大量的汉民徙为奴隶的情况下，引入中原的户籍制度，并将划为奴隶的人口进一步细分，以为统治阶级礼乐和享乐等多种需要，按其从事的职业作为另册贱民之中的一类？如果事实确是如此，则是拓跋部对非本族类的一种歧视性的措施了。孝昌之后天下淆乱，统治者为了强化统治而采取更加严厉的强制性措施，即对平民百姓中刑事犯罪人员（强盗）的家属也强迫入籍成为音乐奴隶。典籍对乐户的记载恰恰是从这一现象开始的。但据资料的分析，乐籍制度的实施要比“孝昌”时期早得多。

北魏时期，乐户并非仅仅是刑事犯罪人员的家属，作为阵获俘虏也有被转入乐籍者。《魏书》卷八六《孝感列传》载：

> 河东郡人杨风等七百五十人，列称乐户。皇甫奴兄弟，虽沉屈兵伍而操尚弥高，奉养继亲甚著恭孝之称。①

此条史料之前说的是太和五年（481）之事，后条则讲景明初年（500），按其前后文的关系，这条史料应该是讲太和与景明之间的事情，这也为孝昌前有乐户增添了佐证。

图1　榆社北魏石棺伎乐

乐籍制度在南北朝时期的各个政权中有着较为广泛的实施，周、齐、梁、陈之地均有乐户的存在。《周书》卷二一《司马消难传》载：“初杨忠之迎消难，结为兄弟，情好甚笃。隋文每以叔礼事之。及陈平，消难至京，特免死，配为乐户。经二旬放免，犹被旧恩，特蒙引见。寻卒于家。”从其后隋代将前朝的乐户统于治下，则表明乐籍制度的实施范围在南北朝时期是较为广泛的。

① 《魏书·孝感列传》，中华书局，1974年，第1884页。

只是限于典籍资料的匮乏，还很难说清楚究竟起于何时，目前所见还只能归于北魏。

第二节　隋唐时期的乐户

乐籍制度在隋统一中国后得以强化。隋建国之初，便将周、齐、梁、陈的宫廷乐工悉数收归己有。《隋书·裴蕴传》载：

> （蕴）大业初，考绩连最。炀帝闻其善政，征为太常少卿。初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。帝大悦，迁民部侍郎"。①

这条史料透露的信息是非常丰富的。首先，由于隋高祖不喜声技，而将许多非"正声清商及九部四舞"的乐人"罢遣从民"。但隋炀帝则不同，喜好声技，裴蕴"揣知帝意"，将乐户群体扩大，正中隋炀帝下怀，裴蕴也因此而升迁。隋代宫廷中的乐人群体是相当庞大的，已经达到三万余，是否有些夸张也未可知。就《隋书》的这段记载来看，隋时从周、齐、梁、陈接收过来的乐家子弟为乐户，而民庶中善音乐的人虽与乐户们皆隶属太常，却不是乐户。这就是说，两种人虽然同样在宫廷中从事音乐活动，但乐户与庶民乐人的社会地位有着本质的不同。由此可见，隋代在宫廷中从事音乐活动的乐人分为两类，一类是贱民为之的乐户，一类是庶民中的擅长音乐者。他们同样在太常与乐府供奉，参与宫廷中所需典礼、仪式、道路、筵宴相关的音乐活动，但其社会地位却天壤有别。前者为没有社会地位的贱民，后者则是可以享有普通人社会权利的庶民。我们看到，在其后的许多朝代逐渐混淆了两者之间的界限，这一群体更多是以贱民为之。

---

① 《隋书·裴蕴传》，中华书局，1973年，第1574—1575页。

隋代因政治而获罪进入乐籍的人员众多，中国音乐史上著名的音乐家万宝常便是如此。

> 万宝常，不知何许人也。父大通，从梁将王琳归于齐。后复谋还江南，事泄，伏诛。由是宝常被配为乐户。①

万宝常，应该是从北齐接收过来的乐人，因其父参与谋反事泄而受累，没入乐籍。这是乐籍制度建立之后因获罪而入乐籍的又一例证。

唐代宫廷中贱民赋役为乐人的制度是比较复杂的。至少，在籍为乐户者，其身份与初始阶段的北魏时期以及后来的明清时代均表现出一定的差异性。换言之，唐代乐户的概念与前、后代均表现出一定的异同。

所谓同者，均是贱民之身份，是罪罚之人的妻与子以及因政治获罪官吏的家眷。不同之处在于，各个时期对乐户的观念以及他们所处的社会地位有着相当的差异性。

唐代在宫廷中从事与音乐相关活动为职业的人员基本为贱民，虽然部分演奏“清乐”的人可能是从“良家子”中征召，实际上并非那么严格。可以说，贱民阶层在宫廷乐人中占据主导地位，但贱民也是有等级区别的。

黄现璠先生在《唐代社会概略》一书中对唐代贱民阶级的类别进行了考释，他认为：

> 唐代贱民阶级，大体上，可分为官贱民和私贱民二种，而官贱民又分为官奴婢、官户、杂户、工乐及太常音声人等，私贱民又分为私奴婢、部曲、客女、随身等。②

> 《唐律疏议》：“官户，亦隶属诸司，不属州县，亦当色婚嫁，不得辄娶良人。”卷十四《户婚下》。

---

① 《隋书·万宝常传》，中华书局，1973年，第1783页。

② 黄现璠：《唐代社会概略》，商务印书馆，1935年，第11页。

《唐六典》卷六《都官》条云："凡配官曹，长输其作，番户则分为番。"注云："番户一年三番，杂户二年五番，番皆一月，十六已上，当番请纳资者，亦听之，其官奴婢，长役无番也。"

《唐律疏议》"杂户者，前代犯罪没官，散配诸司驱使，亦附州县户贯，赋役不同白丁。"卷一二《户婚上》。

"杂户者，隶配诸司，不与良人同类，止可当色相娶，不合与良人为婚。"卷十四《户婚下》。

工乐，乃为工乐户之简称。《唐会要》卷三三《清乐户》条，曾有"乐户"名词，《唐六典》卷六《尚书刑部》条亦有"工乐户"之语。乐户之来源，大约由于罪人没官，《江行杂录》谓"天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，因使隶乐工"，即可类推。《唐律疏议》对于工乐之意义，更有明白之纪载。

"工乐者，工属少府，乐属太常，并不贯州县。"卷三《名例三》。

"工乐谓不属县贯，唯隶本司。"卷一七《盗贼一》。

"其工乐杂户，依令当色为婚。"卷一四《户婚下》。

《唐六典》卷一四云："太常卿之职，掌邦国礼部郊庙社稷之事，以八署分而理焉。……四曰太乐，五曰鼓吹……凡国有大礼，则赞相礼仪，有司摄事，则为之亚献，率太乐之官属，设乐县以供其事，燕会亦如之。"此八署之工乐，隶于太乐署鼓吹署，凡在此二署习乐之人，统称为太常乐工，或太常乐人，《唐会要》所谓"乐户"大约指太常乐工，或太常乐人之户口而言。据《唐书》卷三《礼乐志》所载，其人数亦不少。

"大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。"

太常音声人　据《唐大诏令》卷八一载，太常音声人，本亦犯罪没官者，后以历代相承，遂成为官贱民之一。

"太常乐人，今因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编甿，大耻深疵，良可哀愍。太常乐人蠲除一同民例诏。"

《唐律疏议》载，尤为详实。

"太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州

县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。”卷三《名例三》。

“太常音声人，依令婚同百姓。”卷一四《户婚下》。

“其杂户太常音声人，有县贯，仍各于本司上下，不从县州赋役者。”卷一八《盗贼三》。①

黄先生的这段梳理，基本上把握了唐代官贱民中乐人的情况。但有一点，无论是官户、番户、杂户，不管是长役还是一年三番役、两年五番役，《唐六典》《唐会要》《唐律疏议》在对他们身份的认定上的共性均为“当色为婚”，不与良人同类，这就表明属于身份低贱者。太常乐人、音声人为犯罪没官者充任，此种观念可以说从太常设置之时便成为一种统一的认识。从《唐大诏令》和《唐律疏议》的陈述来看，无论是太常乐人还是太常音声人都是在太常八署应差并直本司者，是因宫廷需要统一管理的乐人。这些乐人其身份也应该是较为清楚的，即都是前代犯罪没官，“一沾此色，后世不改”的罪民，由于长期在宫廷应差，在某一个时期得到皇上的恩典，而将其罪民的身份蠲除，但以上这些典籍已经说得很清楚，这些乐籍中人均是罪民入籍的方式，而且《唐律疏议》明确指出这些人“俱是配隶之色”。联系到乐籍制度建立之后的千百年间，虽然在不同的时段因统治者所动的恻隐之心，将宫廷中的一批乐人许之“依令婚同百姓”，但并非全部如此。的确，乐籍制度在其建立之后一直是个动态的观念，既有承续又有变异，有不同的层次与类别，但从大的关系来看，基本是“专业贱民乐人”。唐代如此，即便是对乐籍中人政策上比较宽松的宋代，这一大的关系也是存在的。

日本的岸边成雄先生对唐代的音乐从制度的角度进行了研究。岸边先生认为：

隋朝乐工称呼有乐户、工乐、乐工、太乐杂户、鼓吹杂户等多种，极为混乱，且和贱民阶级之编户、杂户、营户等名称混淆。惟贱民从事多种工作，其与乐舞为专业之乐工，职业不同，渐渐有所分别；唐朝官贱民五种阶级中，

① 黄现璠：《唐代社会概略》，商务印书馆，1935年，第14—19页。

“太常音声人”和“工乐”或即为完成乐工制度过渡时期之二种阶级。[①]

隋唐时代乐籍中人的称谓有多种，导致今人在理不清的情况下有很多的困惑。为什么隋唐时代的乐户、工乐、乐工、太乐杂户、鼓吹杂户和贱民阶级的杂户、营户等名称“混淆”呢？其实，这不是混淆，正是由于当时的人们认定这些都属于一类，只是在不同的部门应差，便生发出如此众多的称谓而已。当然，细微的差异还是有的，但从大关系上讲都应归在乐籍之中。乐籍者，自前代归之，均属于贱民之列。从我们对黄现璠先生梳理唐代官贱民乐人的讨论中已经比较清楚这一点，即太常的乐人虽然经皇帝的恩准而允许“婚同百姓”，这只能解释为是一种恩赐。毕竟这些人的背景都是“因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编氓”者，如果我们能对此有较为统一的认识，则会比较清楚，所谓混淆，其实是今人的混淆，而非古人混淆。

岸边成雄先生讲道：（唐代）“所谓乐户即乐工之户之意，系指在州县设户而轮值太常寺之太常音声人与乐工户，并非指定住教坊之教坊乐工者”[②]。这种看法似乎不太全面。

隋代以及唐代开元以前，所有的宫廷乐工均归太常寺管辖，《隋书》中的记载，太常寺乐工皆为乐户，这种情形直到唐开元年间仍是如此。只是因为后来皇帝认为太常寺应该管辖的是礼乐而非俗乐，才将筵宴之乐另立教坊理之。太常乐工与教坊乐工其实是一回事，只不过两者所从事的音乐类别不同，前者多为礼乐、鼓吹仪式音乐，后者侧重筵宴俗乐。而且教坊乐人中的技艺较差者，又被发遣至演奏雅乐。这就是说两者其实就身份说来没有什么本质的不同。虽然太常与教坊细分可以有多种，但教坊在宫中显然是为宫廷服务的，地方上显然也有教坊乐工，起码在洛阳便有外教坊。因此，就教坊由太常分立的情况看，均为乐籍中人，可划归乐籍的范畴。实际上，在唐代以下，教坊在地方官府中已经成为以乐舞供人们娱乐的职业

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第10页。
② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，第282页。

贱民的代称。

《新唐书》卷二二《礼乐志》“玄宗”条：

> 凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人。至数万人。

所有这些统称为音声人。至于音声人是否为乐籍，《唐六典》卷一四六《太乐署》载：

> 凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名教，而分番上下。

所有音声人都应该是有簿籍的乐人，只因宫廷中分工较细而称谓不同。我们注意到“太常杂户子弟”的称谓，但是，如同宫廷中狭义的音声人和乐人、太常杂户子弟又总称音声人一样，就杂户子弟来说，亦应该属于乐籍的大概念，只是略有差异。这就是均为有簿籍（贱籍、乐籍）的乐人。宫廷中依所在部门之不同，对在籍乐人生发出不同的称谓，既然都是有簿籍，皆番上，在总体观念上讲应是一致的。

对于太常寺所属的乐工是否有乐籍为乐户的问题，岸边成雄先生引用《唐律疏议》“太常音声人，谓在太常作乐者，元与乐工不殊，俱是配隶之色。不属州县，唯属太常。义宁（隋末年号）以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人”，认为：

> 据此当可判明官贱民，隋朝时期尚无太常音声人，均无户籍，为隶属太常寺之乐户；迨至隋末义宁年间，一部分乐户始在州县设籍，分班上下太常寺轮值，并为与其他乐易于区别起见，称其为太常音声人。

岸边先生又认为：

根据《疏议》，太常音声人在州县设有户籍；乐户在州县并无户籍。但从两者同在太常寺上下轮值情形观之，似系指名义上户籍而言，即乐户在名义上设籍于太常寺，实际住在州县，盖其户籍及居住地均非州县，则乐户必将集居于太常寺或太常寺指定处所。按唐初乐工万余中乐户人数在数千人以上，集体居住，势需大规模之音乐设施。①

唐典中尚有县内教坊，乐营音声人，寺属音声人，所有这些乐人很难说全部居住在宫廷。但是，隋代宫廷音乐家万宝常即为乐户，而乐籍制度自设置之日起，即是用“赤纸为籍”者，即便是宫廷中归太常寺所辖的乐户，也很难说就是没有户籍的。并非只是在州县者才有户籍，而在宫廷中的乐户便没有户籍。无“籍”便很难称“户”，乐人之籍肯定是存在的，只不过属地不同而已。音声人的概念唐代方有，从其身份、职业与地位看，可以视为是隋代乐户概念的一种引申，即乐户在唐代的不同称谓。

唐代，乐人们基本属于贱民阶级。他们分别居住于宫廷和各州县。在宫廷者，集中于太常和教坊之中；地方上则有相当数量的乐人每年必须在一定时间轮值于宫中太常寺、教坊以及各级官府。虽然地方官府与宫中轮值的乐人其乐籍归属不同，但本质上是一致的。

从以上的史料以及黄现璠和岸边成雄先生的论证看，官贱民之五类，均与乐人有相当的关联，这些人在贱民身份的基础上可以内部转换。官奴婢是没入宫中的贱民，女性中有技艺者进入掖庭，其中的一部分又分遣至太常、教坊作为乐妓。官户又称番户，是指轮值于宫廷和各级官府中的贱民，男女均有之，作为太常太乐署和鼓吹署的乐人应该是男性为众。杂户中，亦有与音乐相关的人员。至于工乐，即人们通常所称的乐工，是乐户的主要构成者。作为太常音声人，虽是贱民，却是半自由人的身份，主要的标志是此类人籍贯属于州县，并可以与百姓通婚，这是他类官贱民所不能的。或许是因为其技艺高而得到特别恩宠的缘故。关于音声人，应该是有狭义与广义之分。狭义者指服务于宫廷太常寺的音声人；而广义者则是“总号

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第138、141页。

音声人”，为所有专业乐人的统称。我们看到，从敦煌藏经洞出土的文书中记载有官府音声人与寺属音声人，这些均不是宫廷中的角色，却均为贱民之列。有鉴于此，音声人的概念的确是有其广义的一面。

再从乐人们所服务的音乐机构以及音乐类别来看。在宫廷中，乐人们主要服务于太常寺属下的太乐署和鼓吹署以及教坊等。教坊又分为内教坊与外教坊，唐代的内教坊中又设有宜春院、梨园、云韶府。这些机构包括了雅乐、军乐、宴俗乐、胡乐、四夷乐等多种音乐种类与形式。这些音乐的种类与形式，在地方官府中均有应用。所以，无论是机构与体制上的一致性，还是音乐种类与形式上的一致性，都说明了自上而下或自下而上的这一社会群体所承载的音乐文化的同一性。

唐代一个重要的音乐机构是教坊。《事物纪原》中对教坊的由来做了考述：

> 《唐·百官志》曰：“开元二年（714），置教坊于蓬莱宫侧。京都置左右教坊，掌俳优杂剧。以中官为教坊使。”此其始也。又曰：“武德后置内教坊，武后改云韶府，以中官为使。开元后，始不隶太常也。”《续事始》曰：玄宗立教坊，以新声散乐之曲，优倡曼衍之戏，因其谐谑，以金帛章绶赏之，因置使以教习之。国家乃以伶人之久次者为使云。①

教坊的建立，是因为乐之雅俗关系。唐人以为太常本是礼乐机构，将筵宴之乐置于其中显得有些不伦不类。因此，另辟一机构管理和培训筵宴俗乐人才是十分必要的。

教坊乐人均是“乐籍”中人。既然代代相因，则不必再专门加以说明。唐代宫廷音乐的繁盛，有着深刻的社会原因，作为音乐演奏、演唱的具体实施者，作为新的音乐形式与音乐作品的具体创造者，乐籍应该是唐代教坊音乐繁荣发展的中坚力量。

从白居易的《立部伎》诗中可以看出，教坊乐人与太常乐人之间是有密切联系的。教坊中技艺略逊者被遣至太常，毕竟教坊乐是为人听的，而太常所奏的“雅音”部分更多是为祭祖、典礼、仪式中所用，相对来说掌握礼仪的程序比高超

① 高承：《事物纪原》卷六《教坊》，商务印书馆，1936年，第216页。

的演奏技艺更重要。白诗亦反映出教坊与太常的乐人其实是一回事，均是乐籍中人，只是所奏音乐的用途不同，技艺的高下有别而已。白诗将雅乐至为贬低，所谓以此“乐感神祇”“凤来百兽舞”者，其实是如同“北辕适楚”，口吻至为轻蔑。诗云：

> 太常选坐部伎无性识者退入立部伎，又选立部伎绝无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣。
>
> 立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。嬉巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上坐者堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵。坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚。工师愚贱安足云，太常三卿尔何人？①

岸边成雄先生认为：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”② 教坊虽然是唐代从太常寺分立出去的机构，但宋代教坊却又回归太常寺所辖。《文献通考》俗乐部载：“元丰（1078—1085）官制行，以教坊隶太常寺。同天节，宝慈、庆寿宫生辰，皇子、公主生，凡国之庆事皆进歌乐词。”将这些史料互证，则可认知教坊乐人与太常乐人是一回事。

图 2　唐苏思勖墓乐舞壁画

唐代文献表明，乐籍人员广泛

① 白居易：《立部伎》，《全唐诗》卷四二六《白居易三》，中华书局，1980 年，第 4691 页。
② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973 年，第 276 页。

存在于宫廷、地方官府、军队以及寺庙之中。宫廷乐籍人员相对集中，地方官府所属的乐人、音声人，军队“乐营”人员，也有相当的数量。至于寺庙管辖，却又不是僧人的乐籍人员，应引起特别关注。这一点在二十世纪以前的研究中不甚清楚，近年来，学者们对敦煌藏经洞出土的文书中相关资料的研究，为我们提供了新的证据和视角，我们将在后面的章节中加以讨论。

说唐代的乐籍宫廷、州县均有，是以多种典籍材料为依据的。《明皇杂录》载：

> 唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人于车上，皆衣以锦绣，伏厢之牛，蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌《于蔿》。《于蔿》，鲁山文也。玄宗闻而异之，征其词，乃叹曰：“贤人之言也。”其后上谓宰臣曰：“河内之人其在涂炭乎?”促命征还，而授以散秩。每赐宴设酺会，则上御勤政楼。金吾及四军兵士未明陈仗，盛列旗帜，皆帔黄金甲，衣短后绣袍。太常陈乐，卫尉张幕后，诸蕃酋长就食。府县教坊，大陈山车旱船，寻撞走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》《太平乐》《上元乐》。又引大象、犀牛入场，或拜舞，动中音律。每正月望夜，又御勤政楼，观作乐。贵臣戚里，官设看楼。夜阑，即遣宫女于楼前歌舞以娱之。[①]

这里所说的东洛周围三百里县令、刺史管辖之下均有声乐，府县教坊的记载已经很明确。《唐会要》卷三四载：

> 宝历二年（826）九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳、上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当巳钱

① 郑处诲：《明皇杂录》，田廷柱点校，中华书局，1994年，第26页。

中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。①

可以看出，作为军中之乐，不完全为了“夸盛军戎”，也有“接待宾旅”之意义，这里是指军旅中的乐营，即营户。军中乐营人员所演奏的也不是单纯的音乐。为了筵宴的需要，也有俗乐。军中乐营经过皇帝恩准而设，因而具有普遍性，而非一时一地的个案。

乐营，即在军队中供将士所需礼乐、鼓吹、娱乐的机构设置。唐代，乐营在军旅中是很普遍的现象，应该是一种制度下的产物。乐营中的女乐，称为营妓。

《北里志》“杨汝士尚书”条：“杨汝士尚书镇东川，其子知温及第。汝士开家宴相贺，营妓咸集。汝士命人与红绫一匹。”这里是指乐营中的营妓为尚书家伴宴情形。

张保胤《示妓牓子》诗序：“岭南乐营子女，席上戏宾客，量情三木。时保胤在幕府，掌书记，乃书牓子示诸妓。”其所在区域显然与目前的广东相联系。

俞正燮在其《除乐户丐户籍及女乐附古事》一文中，是将乐营的营妓归为乐户的，营户者，即是另一种形式的乐户②。

《北梦琐言》云：

东川董璋开筵，李仁短不至，乃与营妓曲宴。又司空图诗云：“处处亭台止坏墙，军营人学内人装。”是唐伎尽属乐营。其籍则属太常，故堂牒可追之。

何以军营人学内人装？是因为乐营中人与宫中从音乐到服饰等多方面都相效法？

宋朝钱易《南部新书》丁卷云：“张杨尚书收晋州外贮营妓。”这是讲高官在任上贮营妓为享乐者。

综上所述，唐代从太常到教坊，从宫廷乐人到地方官府乐人，从军旅中的乐营

① 王溥：《唐会要》，中华书局，1955年排印本，第631页。
② 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二，求日益斋刻本。

到寺属音声，县内教坊，虽然这些乐人的身份上有细微之差异，服务的机构、对象不同，户籍分隶于太常和州县，但作为贱民之贱籍是一致的。《唐书·太宗诸子传》云："承乾命户奴数十百人专习伎乐，谓之户奴者，是为奴入乐户、蕃户也。为奴之官婢。"① 这便是唐代乐人的实际社会地位，即贱奴是也。除了在皇帝面前演出的乐人能够以长役相对固定之外，其余在太常服务的乐工均须由居于州县者轮值，他们所奏的音乐既有雅乐亦有俗乐；既在祭祀、典礼、仪式、军旅、寺庙中应用，亦用于宫廷的筵宴和多种喜庆风俗场合中。州县所属的乐户，在轮执之余，也会服务于市井民间。这就保持了宫廷与地方乐人所习、所奏的曲目在相当程度上的一致性。唐代寺庙中所奏的音乐也是以俗乐为主，而且，奏乐多是延请教坊乐人，以及寺属音声人。这便是唐代乐籍制度下的音乐自上而下一脉相承的道理了。

第三节　宋辽金元时期的乐户

宋代，经历了唐末社会文化向市井民间的转化，音乐也逐渐由宫廷走向大众。虽然社会文化转型，但就制度上则在多方面显示出连续性。宋代的宫廷音乐机构亦有太常与教坊，只不过唐代的教坊是从太常中分立出来的机构，而宋代教坊则又向太常回归，隶属太常罢了。虽然宋代典籍较多采用乐人、乐工而少用乐户的称谓，但都是乐籍中人无疑，只是称谓不同罢了。《宋史·乐志》"教坊"条载：

> 自唐武德以来，置署在禁门内。开元后，其人浸多，凡祭祀、大朝会则用太常雅乐，岁时宴享则用教坊诸部乐。前代有宴乐、清乐、散乐，本隶太常，后稍归教坊，有立、坐二部。宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十六人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。②

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二，求日益斋刻本。
② 脱脱等：《宋史》，中华书局，1985年新1版，第3347—3348页。

此段史料在马端临《文献通考》中亦有记载①。从唐五代延续下来的制度为宋代所用，其乐工身份是非常明白的，显指乐籍中人。

宋代的乐籍人员如唐，除宫廷乐人外，地方州县以及军旅中皆有之。《宋史》载：

> 太宗雍熙元年（984）十二月，诏曰："王者赐酺推恩，与众共乐，所以表升平之盛事，契亿兆之欢心。累朝以来，此事久废，盖逢多故，莫举旧章。今四海混同，万民康泰，严禋始毕，庆泽均行。宜令士庶之情，共庆休明之运。可赐酺三日。"二十一日，御丹凤楼观酺，召侍臣赐饮。自楼前至朱雀门张乐，作山车、旱船，往来御道。又集开封府诸县及诸军乐人列于御街，音乐杂发，观者溢道，纵士庶游观，迁市肆百货于道之左右。②

不仅是州府及诸军，甚至在各县均有乐籍的存在，这显然是延续唐代的制度。宋代宫廷中的乐籍人员是从地方官府所辖乐籍中选拔的。唐代太常的乐工是以轮值的方式，宋代亦如此，诏选地方官府所辖相当数量的乐工到太常寺习鼓吹乐，并相对固定且长期在太常执事。遇到宫中大型庆典，则追加征调府县和军中乐人应差。当然，这种固定与长期是相对的，一旦年龄增大或产生疾病等，势必会有更换，这些人也会重新回到地方。

> 乾德（963）元年……诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹。
>
> 四年春，遣拾遗孙吉取成都孟昶伪官县至京师，太常官属阅视，考其乐器，不协音律，命毁弃之。六月，判太常寺和峴言："大乐署旧制，宫县三十六虡设于庭，登歌两架设于殿上。望诏有司别造，仍令徐州求泗滨石以充磬材。"许之。先是，晋开运末，礼乐之器沦陷，至是，始令有司复二舞、十二案之制。二舞郎及引舞一百五十人，按视教坊、开封乐籍，选乐工子弟以备其

① 马端临：《文献通考》卷一四六《乐考一九》，中华书局，1986年。
② 脱脱等：《宋史》，中华书局，1985年新1版，第2699页。

列，冠服准旧制。鼓吹十二案，其制：设毡床十二，为熊罴腾倚之状，以承其下；每案设大鼓、羽葆鼓、金錞各一，歌、箫、笳各二，凡九人，其冠服同引舞之制。①

这是从开封府等地诏选乐籍人员到宫中大乐署执礼乐事，其实，州、郡、府、军均有乐籍的存在，而不仅仅是开封府中才有乐籍的。陈旸《乐书·东西班乐》云：

诸营军皆有乐工，率五百人得乐工五十员。每乘舆奉祠还宫，则诸工杂被绛绿衣，自帷宫幔城至皇城门分列驰道左右，作乐迎奉……或军中宴亦得奏之。……凡天下郡国皆有牙（衙）前乐营，以籍工伎焉。②

《乐书·钧容直》载：

圣朝太平兴国五年（980），诏籍军中之善乐者，号引龙直。淳化三年（992），改钧容直。以内侍统之。押班二排，乐四十，主作歌辞一。其乐有笙、笛、觱篥、琵琶、方响、拍板、杖鼓、羯鼓、大鼓、杂剧之类。始用一百三十六员，后增至二百余人。每巡省游幸，则骑导车驾而奏乐焉”。③

这是说宋代都城的乐营改为由内侍统之的钧容直，为宫廷中演奏军中鼓吹和仪仗音乐；而各州县的衙门均豢养有“衙前乐部”，被籍没的工伎集于其间，钧容直和衙前乐部均为畜养乐籍中人的机构与场所。

宋代教坊并非仅是俗乐，而是礼俗兼备的。《文献通考》卷一四六《乐考十九·俗乐部》载：“（徽宗）政和三年（1113），以大晟乐播之教坊，颁行天下。”“大晟乐”为何置于“俗乐部”尚不得而知，既然是为钦定，而又“颁行天下”，

① 脱脱等：《宋史》，中华书局，1985年新1版，第2940页 。
② 陈旸：《乐书》卷一八八《东西班乐》，文渊阁《四库全书》本。
③ 陈旸：《乐书》卷一八八《钧容直》，文渊阁《四库全书》本。

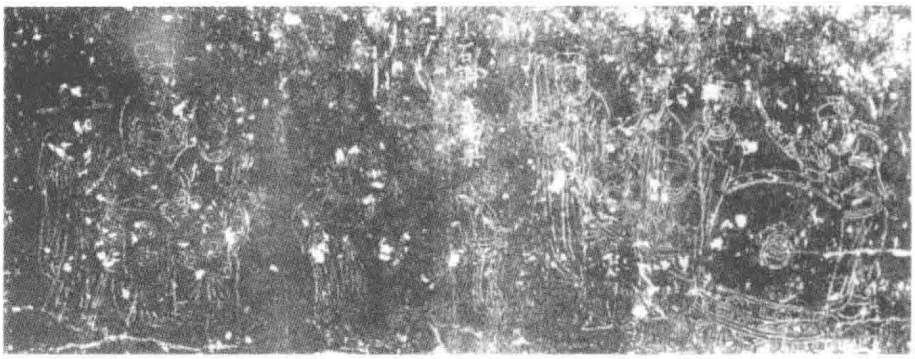


图3　河南修武石棺嘉庆乐演出图

必然成为各地乐人所本，这也是各地教坊乐人与宫廷乐人的一致性所在。

> 教坊本隶宣徽院，有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。天圣五年（1027），以内侍二人为钤辖。嘉祐中，诏乐工每色额止二人，教头止三人，有阙即填。异时或传诏增置，许有司论奏。使、副岁阅杂剧，把色人分三等，遇三殿应奉人阙，即以次补。诸部应奉及二十年、年五十以上，许补庙令或镇将。官制行，以隶太常寺。同天节，宝慈、庆寿宫生辰，皇子、公主生，凡国之庆事，皆进歌乐词。①

此段史料说明了宋代教坊的制度以及乐工们所做的事情。宋代宫廷中的教坊乐人在50岁以上者，则有脱离教坊之机会。岸边成雄先生就此认为：

> 供职二十年，年龄达五十岁者准许补为庙令或镇将。唐朝乐工系官贱民阶级，罕有任官者，但宋朝则可勅令任官，且为一般公认，此亦为宋朝教坊之乐人并非贱民之例证。②

的确，宋代的史料未见教坊乐籍为贱民的记载。但仅从教坊之人可以外放任官

① 脱脱等：《宋史》，中华书局，1985年新1版，第3358页。
② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第92—93页。

一条断定宋代的乐人并非贱民似乎证据不足。毕竟从太常寺到教坊、宣徽院等乐人集中的地区，均是承继唐代的制度。而在元代，乐籍的贱民身份在多种典籍中表露得十分明确，这种制度是有延续性的。教坊为官者，可以认为宋代的此种制度较为宽松，教坊中能够得到官职的人才可以在供职二十年、年龄五十岁以上者外放边镇为官，但这也仅限于宫中教坊。诚然，宽松的环境定会导致音乐文化的新气象。从山西和河南出土的大量宋金时期的伎乐砖雕中可见当时音乐发展的繁盛景象。正是在这种宽松的环境之中，宋代的乐籍文化才得以延续和空前地发展，由乐户们创造的多种音乐形式也是空前的繁荣。宋代乐人们能够在赋役一定的年限之后得以脱籍，可以理解为是宫廷中层次较高的乐人，而非是针对所有乐人而言。

在对待乐人政策比较宽松的情况下，市民文化逐渐繁盛，导致人们对乐籍身份以及社会地位观念的淡化（这并不意味着乐籍制度的不存在），“由于卖艺是项可供选择并收入较多的职业，开封‘中下之户不重生男，生女则爱护如捧璧擎珠’，稍大即‘随其资质，教以艺业’，以便挣钱为生。苏州的情况相似：‘吴下风俗尚侈，细民有女必教之乐艺，以待设宴者之呼使’”①。这种现象说明乐籍制度是一个具有发展性和变异性的观念，在整体（乐籍制度）不变的情况下，宋代既承袭前代又有变异，显现出乐籍文化的丰富性。这说明乐人的不同层次与类别，即宋代除了乐籍中人以外，由于政策的宽松，经济利益的驱使，平民中亦有进入不同层面的乐人行列者。

经历了唐音乐文化的极大发展，大曲的形式从而得到了强化。宋代音乐文化处于歌舞音乐向戏曲音乐文化为主导的过渡，但大曲的地位却没有削弱。在多种宋代的典籍中均提到“四十大曲”，并成为乐籍中人必备的曲目，只有掌握了四十套大曲者，才有资格在乐籍中。经历了数百年，直至清代，四十大曲仍是乐籍中人的基本规范。四十大曲在宋代究竟是特指，还是习乐者每人以四十为最低限，都是值得研讨的问题。我们看到，宋代典籍所载的四十大曲与其后的大曲在大致相同的情况下也有变化，在曲目和乐曲的内在结构上都有明显的反映，我们将在后面专门加以分析。

---

① 朱瑞熙等：《辽宋西夏金社会生活史》，中国社会科学出版社，1998 年，第 265 页。

唐代的教坊主要是在京师长安及东都洛阳。而宋代除了在宫廷中设置教坊外，州县之地设置教坊已成普遍现象，形成了教坊乐的网络。这与宋代文化向市井化过渡有着直接的关联。所谓市井文化，即是“俗文化”，教坊乐的兴盛则是一个重要的标志。《梦粱录》卷二载，临安府清明前各酒库新酒上市，要举行盛大仪式。届时“官私妓女新丽妆着，差雇社队鼓乐，以荣迎引。至期侵晨，各库排列整肃，前往州府教坊，伺候点呈”①。官私妓女之籍在州府教坊。说明宋代州府以下的教坊兼有管理官私妓女的职能，为后世人们将地方官府教坊等同于妓院的认识开了先河。层次较高的妓女是必须通晓音律的。

至于宋代明确规定乐籍中女乐必须掌握的“小令三千”，则是源自唐代。这一形式以女乐的演唱为主，对后世产生了持续的影响，成为女乐必备的曲目，我们将在后面专研。“小令三千”的定制是起于宋代的。

在乐户们的职能范围之内，相当的成分与祭祀典礼仪式有关，音乐在这些仪式中被认为起着娱人娱鬼神、沟通人与鬼神的桥梁等至关重要的作用。在唐代由乐户音声人担纲的驱傩礼仪，在宋代向迎神赛社转化。姜伯勤先生在研究敦煌卷子时指出：

> 在中国传统文化中，“礼”与“戏”不相容，礼制、礼祭、礼教带有宗教性、等级性和伦理主义，而戏弄、戏谑、戏剧往往带有世俗性、通俗性、庶民性。在“礼不下庶人”的时代，早期礼制、礼仪是士大夫的文化。但大傩作为原始习俗而进入礼制的“古礼”却是一个特殊的存在。《周礼·夏官》方相氏疏云：“案月令惟有三时傩，季春有国者傩，仲秋天子乃傩，季冬乃命有司大傩，言大者及民庶。”“大傩”是礼制中特殊的“及民庶”的一种活动，这就使它先天地带有世俗性。“除夜驱傩之法，出自轩辕”（P. 3552 号）、“驱傩圣法，自古有之”（P. 3552 号）。作为古礼遗留的大傩礼，在清人秦蕙田所编《五礼通考》中属于“吉礼”，而在杜佑《通典》卷七十八，将周、汉、隋、唐“时傩”列为“军礼”。《大唐开元礼》中亦列作“军礼”。②

① 吴自牧：《梦粱录》卷二，《知不足斋丛书》本。

② 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996 年，第 459 页。

傩礼由“国礼”“军礼”向世俗性的“吉礼”过渡，恰恰是因此种礼的特殊性所决定的。这种先天带有世俗性的礼仪，在有了适应其转化的社会环境与条件的情况下，走向市井民间，成为地方官府所辖乐人们的必修课。宋代音乐文化的转型，并不妨碍自宫廷至地方官府、军旅，对唐代制度较为全面地继承。这种转型体现在文化向世俗性、庶民性倾斜，但宫廷太常、教坊与地方官府所辖的乐人们，无论是祭祀、典礼、仪式、筵宴等多方面用乐的一致性，还是对大曲、杂剧、队舞、队戏使用的同一性，都将这条脉络显现无遗。

值得注意的是，在山西所保存下来的多种迎神赛社的手抄本中，“四十大曲”“小令三千”均显现出与宋代教坊的密切关联。所用的乐器亦如此。唐代的轧筝，在宋代改称筝，手抄本中也以筝称之。所以，无论是音乐形式、曲目和乐器的具体使用，都可以看出宋代音乐文化的痕迹。

中原文化对北方少数民族政权的影响是全方位的。与中原宋朝交错迭置的契丹辽人，显然也将中原政权的乐籍制度继承过去。《万历野获编》有云：

> 山西旧有四绝……曰大同婆娘。大同府为太祖第十三子代简王封国，又纳中山王徐达之女为妃，于太宗为僚婿。当时事力繁盛，又在极边，与燕辽二国鼎峙，故所蓄乐户较他藩多数倍。今以渐衰落，在花籍者尚二千人。歌舞管弦，昼夜不绝。今京师城内外不隶三院者，大抵皆大同籍中溢出流寓，宋所谓路歧散乐者是也。此四绝在宋世俱弃之契丹，真可痛惜。①

辽之乐籍为宋所遗。这使人不得不看到一个事实，即宋政权的衰弱以及北方多个少数民族政权的强悍，辽、西夏、金，都曾与宋政权发生过若干次大型或局部的战争，以致宋政权被迫偏安江南。这些北方少数民族政权在耀武扬威的同时，却都对中原的文化以及承载这些文化的社会制度表现出极大的兴趣，竞相效法，乐籍制度也是他们所效法的。

《辽史》载：

① 沈德符：《万历野获编》，中华书局，1959年，第612页。

周广顺中，胡峤记曰：上京西楼，有邑屋市肆，交易无钱而用布，有绫锦诸工作、宦者、翰林、伎术、教坊、角觝、儒、僧尼、道士。中国人并、汾、幽、蓟为多。①

辽代，承继了宋的教坊制度，这里的教坊和角觝当指乐籍人员，在上京的此类人员属于中国的“并、汾、幽、蓟”诸州，系现今的山西、河北一带。这些地方在历史上均为乐籍中人的密集区，并与当时的辽土接近。

图4　河北宣化辽墓《伎乐图》

同样，金代也承继了中原的乐籍制度。金宫廷的音乐机构既有太常亦有教坊，在《金史》的《礼志》《乐志》之中都有明确的表述。这还是金人按照中原的制度移植的结果，这种移植是以武力掠夺为前提的。《三朝北盟会编》载，金人占据宋都汴梁之时，数次将宋教坊乐人押解至金之中都，即现在的北京。

金人来索御前祗候、方脉医人、教坊乐人、内侍官四十五人，露台祗候妓女千人，蔡京、童贯、王黼、梁师成等家歌舞及宫女数百人。……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家，令开封府押赴军前。……

① 脱脱等：《辽史》，中华书局，1974年，第441页。

金人来索什物仪仗等。……皇后已下车辂卤簿仪仗，皇太后诸王以下车辂卤簿，百官车辂卤簿、仪仗、礼器法物、礼经礼图、太学轩架、乐舞乐器、舜文王琴、女娲笙、孔子冠图、谶竹简、古画、教坊乐器、乐书乐章、祭器、明堂布政图……教坊乐工四百人……又取书录及所藏古器，又取车辂冠冕及女童六百人，教坊乐工数百人……①

图5　汾阳太符观金代奏乐壁画

（靖康二年正月）金人来索……乐工部头……蔡京王黼童贯家姬四十七人，大晟乐工三十六人。……

三十日庚申，金人又索诸人物。是日又取画匠百人，医官二百人，诸般百戏一百人，教坊四百人……弟子帘前小唱二十人，杂戏一百五十人，舞旋弟子五十人……内家乐女乐器，大晟乐器，钧容班一百人并乐器，内官脚色国子监书库官，太常寺官吏。②

正月初十间，……所有应礼乐之具、服用之物、占天之璇玑、传国之宝玉，上自珍异，下及粗恶，悉取之。工匠人口、医官、乐工、妓女、内侍，以至后苑、八作、文思院及民工悉取之，约十万口。父子夫妇生相别离，及提老携幼系累而去，哭声动天地。③

金人数次从北宋的都城将教坊中的“乐工”“乐工部头”“弟子帘前小唱”

① 徐梦莘：《三朝北盟会编》卷七七，上海古籍出版社影印光绪三十四年许函度刻本。
② 徐梦莘：《三朝北盟会编》卷七八。
③ 徐梦莘：《三朝北盟会编》卷九九。

“杂戏”“舞旋弟子”“杂剧”“说话”“弄影戏”“小说”“弄傀儡”“打筋斗”“弹筝”“琵琶”“吹笙”“乐书乐章”“ 内家乐女乐器”“大晟乐器、钧容班一百人并乐器”等，合计乐工上千，乐器无算，连同管理乐工的太常寺官吏悉数掠至金都，这些成为金代承继宋代乐籍制度的有力证据。正是如此，金朝在款待来使时“就坐，乐作。有腰鼓、芦管、笛、琵琶、方响、筝、笙、箜篌、大鼓、拍板，曲调与中朝一同”①。

金世宗大定十三年（1173）三月乙卯，“上谓宰臣曰：‘会宁乃国家兴王之地，自海陵迁都永安，女直人寖忘旧风。朕时尝见女直风俗，迄今不忘。今之燕饮音乐，皆习汉风，盖以备礼也，非朕心所好。’”② 从宋靖康年间（1126—1127）金对中原的洗掠到金大定十三年不到 50 年的时间，金之宫廷中竟然“寖忘旧风”，“燕饮音乐，皆习汉风，盖以备礼也”，可见乐制承继之彻底。

西夏也对中原的多种制度采取拿来主义，以下的史料说明西夏达官贵族府中畜有乐工。

> 高学士讳智耀，字显道，河西中兴路人也。世为西夏显族，曾祖某擢蕃科第一，祖某仕至大都督府尹，父某仕至中书右丞相。夏设蕃、汉二科以取士，蕃科经赋与汉等，特文字异耳。公巍然擢第，授佥判，未及大用，天兵西役，夏人举国归附，公隐处贺兰山。哈千皇帝尝问西夏故大臣家有贤子孙在者否，以公对，召见，上存抚，留公左右。公性乐恬退，未几复归旧隐。时库德太子镇西凉，令民间立传置，士亦与焉。众请于公，遂乘驿走千里，诣藩府进见，难遽陈儒者事。适太子悬一笙于木上，募有能吹响者，大赏之。公应募而前，太子大悦。公曰：“本家世业儒，粗知音乐，兵烬之余，某家乐工尚多存者。”因公乘驿往取之。公遂言西州多士，昔皆给复，今置传，与编氓等，乞以蠲免。太子从之。公奉旨归取乐工，复往西凉。太子喜，欲官之，公不就，受重赏而归。③

---

① 徐梦莘：《三朝北盟会编》卷二〇。

② 脱脱等：《金史》，中华书局，1975 年，第 158 页。

③ 王颋点校：《庙学典礼》（外二种），《元代史料丛刊》，浙江古籍出版社，1992 年，第 9—10 页。

元代承继宋的制度，其乐人也是归入乐籍的乐户。夏庭芝在《青楼集》中谈到的“教坊”“乐籍”“乐人”可充分说明这一点。

> 国玉第，教坊副使童关高之妻也。长于绿林杂剧，尤善谈谑，得名京师。
>
> 顾山山，行第四，人以顾四姐呼之，本良家子，因父而俱失身。资性明慧，技艺绝伦。始嫁乐人李小大，李没，华亭县长哈剌不花置于侧室，凡十二年。后复居乐籍，至今老于松江，而花旦杂剧犹少年时体态。后辈且蒙其指教，人多称赏之。
>
> 刘婆惜，乐人李四之妻也。江右与杨春秀同时，颇通文墨、滑稽歌舞。
>
> 燕山景，田眼睛光妻也。夫妇乐艺皆妙。①

在对顾山山的记述中，特意提到她原本是“良家子”，与“乐籍”形成对立的概念，说明后者非是“良家”。

图 6　芮城永乐宫元代童子伎乐图

图 7　曲沃元代奏琵琶石雕

元代注意将因战乱而散落的前朝乐工搜集在一起，并设置专门的基地予以安置。

---

① 夏庭芝：《青楼集》，明嘉靖青藜馆刻本，第 8、18、21、23 页。

（元）太宗十年（1238）十一月，……令各处管民官，如有亡金知礼乐旧人，可并其家属徙赴东平，令元措领之，于本路税课所给其食。十一年，元措奉旨至燕京，得金掌乐许政、掌礼王节及乐工瞿刚等九十二人。①

（至元元年，1264）十有二月，籍近畿儒户三百八十四为乐工。……十三年，以近畿乐户多逃亡，仅得四十有二，复征用东平乐工。②

这里的乐工与乐户显然是等同的。从以上的史料还可以看到，在元的蒙古时期，已经注重网罗礼乐制度所需的前朝乐工。元代乐户的贱民身份，关汉卿在《金线池》第三折中所写的一段话最为明确：

贤弟不知，乐户们一经责罚过了，便是受罪之人，做不得大人妻妾。③

从这些记载来看，元代亦设置教坊，而且宫廷和地方上的乐人都是有乐籍的。关汉卿说得更是明白，乐户们是受罪之贱民，不能成为“大人”的妻妾。可见蒙古人入主中原之时依然延续了唐宋以来的乐籍制度。元代，将人分为四等：蒙古、色目、汉人、南人。不管怎样分，虽然待遇不同，但这还是属于庶民之阶级者，只是社会地位上有所差异。如同贵族与平民，地位有别，却都是自由身，作为被责罚过的乐户则不一样了，他们的社会地位与上述四种人等不可同日而语。

元代的军队中显然是有乐人随军的，无论是《马可·波罗游记》中记载的军乐，还是忽必烈留在丽江的军乐队，都说明当时军队中有“乐营”的存在。

有一个较为特殊的现象，即元代的“礼乐户”与做不得大人妻妾的“乐户”似乎有本质的不同。关汉卿所说的乐户显然与唐宋以来的概念一致，是罪罚之人的亲属，既不能做官人与平民的妻妾，也不能求取功名。但作为礼乐户看来则有不同。以下史料表明，礼乐户“与民一例当差”，且可以求取功名。《庙学典礼》卷

① 宋濂等：《元史》，中华书局，1976年，第1691页。
② 宋濂等：《元史》，中华书局，1976年，第1695—1696页。
③ 关汉卿：《杜蕊娘智赏金线池杂剧》第三折，《元曲选》（下），上海世界书局，1936年，第1251页。

四《辩明儒人难同诸色户计》：

元钦奉圣旨，止该军、站、礼乐户及弘州纳面户，计和顾和买，一例均当，别不曾该载儒户，亦无杂泛差役语句。……省府检照至元二十九年八月初四日奏过事内一件，节该太庙里礼乐户四百余户、弘州纳面的户，计和顾和买事，不分军、站、民户，众人均匀着者。钦依施行外，有常州路申行省，欲令水马站户、医儒等户与民一例当差，因而动摇。遂蒙宪司及医儒提举司申明，乃获除免。①

在《元统元年进士录》中云：

张颐：贯恩州，附籍太常礼仪院礼乐户。——《诗经》。……授太常礼仪院太祝。②

从其他中举的人氏为“儒户”“民户”“匠户”“军户”出身来看，这礼乐户在当时也是户籍中专门的一种，似不属于“贱民”。乐户与礼乐户的区别在于前者为贱民，后者则是庶民。礼乐户虽然所为之官仍属太常，却是有功名者。

《元史·礼乐志》载，蒙元统治者在至元三年（1266）一次就“籍近畿儒户三百八十四人为乐工”③。比较关汉卿剧中之言和《庙学典礼》，这里籍儒户为乐工的说法值得推敲。前者讲乐户为罪罚之人，而后者是在为儒户同诸色户辨析，意在其不同之处。儒户为礼乐户与贱民世代为乐户者应是有所区别的。儒户可以考取功名再到太常为官，贱民乐户却是不许应科举的，礼乐户与乐户非是一个体系。但元代儒生的境遇并不甚妙，这可能是搞不清楚的一个原因所在。陶慕宁先生对元代儒生的境况进行了探讨：

① 王颋点校：《庙学典礼》（外二种），第79—80页。
② 王颋点校：《元统元年进士录》，附《庙学典礼》（外二种），第200页。
③ 宋濂等：《元史》，中华书局，1976年，第1695页。

南宋遗民谢枋得在他的《叠山集》卷六《送方伯载归三山序》中借滑稽人之口说道："我大元制典，人有十等。一官二吏，先之者，贵之也；贵之者，谓有益于国也。七匠八娼九儒十丐，后之者，贱之也；贱之者，谓无益于国也。嗟乎，卑哉：介乎娼之下丐之上者，今之儒也。"

考元代典制，并无人分十等的记录，可见其说只是一时的讽喻，不过，这句戏言却不幸道中了儒生在元代的实际处境。①

由此可见，为何同是元代典籍却有的会把乐户与礼乐户概念混淆：虽然本质上有区别，但由于儒户的处境不妙，所以才会在记载中出现如此尴尬的混同。我们看到世祖至元初年，以"贡举法废，士无入仕之阶，或习刀笔以为吏胥，或执仆役以事官僚，或作技巧贩鬻以为工匠商贾。以今论之，惟科举取士，最为切务"② 来议论开科举之事，却一直没有什么动作，直至仁宗延祐元年（1314）才正式开科场，这距太宗九年（1237）"用儒术选士"已经近 80 载。正因如此，元代的文人才沦落到"刀笔隶胥""执仆役""作技巧贩鬻"的地步，刘明澜先生在讨论这种现象时讲道："元代文人失落了传统文人应有的位置，陷入社会下层。……元代社会无情地把文人抛进了平民的世界，这使他们不得不真正体验平民的生活，了解平民的心态，接受世俗的观念，以俗为美，于是他们纷纷涌向秦楼楚馆、勾栏瓦舍之中，与被传统视作'鄙俗'的歌妓乐工为伍，酷爱社会上流行的通俗文艺，并通过与歌妓乐工的携手合作，直接参与'以俗为美'的金元北曲的创作。"③

的确，作为时代标志的元曲、杂剧，如果没有文人的参与是不可想象的。正是这种"无入仕之阶"，近乎大半个世纪的科举不兴，文人才会将自己的才华向秦楼楚馆、勾栏瓦舍宣泄。但有一点，即文人虽然可以写元曲杂剧，并与乐籍中人耳鬓厮磨，却是不容许一同搬演。《元典章》说得清楚："本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬演词话人等，并行禁

① 陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社，1993 年，第 112 页。
② 宋濂等：《元史》，中华书局，1976 年，第 2017 页。
③ 刘明澜：《金元北曲的多元性与主体性》，《中国音乐学》2000 年第 3 期，第 33 页。

约。”[1] 可见儒户、礼乐户与乐户不是一回事。

第四节　明代的乐户

明代，与乐籍制度所传的前几代相比，可以说是乐户最多、入籍成份最为复杂，而又最为残酷的。没有哪一代的乐户比明代更为低贱，这与当时实施的政策有很大关系。在政治高压之下，许多高官显贵成了权力斗争的牺牲品，从而直接导致了其家眷亲属的“籍没”，数量大，涉及面广，而且集中发配至山西等地，这也就是人们在没有深究这种制度的源流之时，以为乐户起于明代的道理了。

《儒林外史》第五十三回中说：“自从太祖皇帝定天下，把那元朝功臣之后都没入乐籍，有一个教坊司管着他们。”这显然是讲明代初年将蒙元旧臣籍没为乐户。如果说，以上记载属于对前朝旧臣，特别是对外族统治中原的仇视之举，那么，最为惨烈的是因统治阶级内部的争权夺势而众多无辜遭受涂炭。发生于建文（1399—1402）、永乐（1403—1424）年间的重大历史事件，将明代的社会政治推向更加黑暗的境地。

> 成祖（朱棣）起靖难之师，悉指忠臣为奸党，甚者加族诛，掘冢，妻女发浣衣局、教坊司，亲党谪戍者至隆（1567—1572）、万（1573—1619）间犹勾伍不绝也。[2]

《皇朝文献通考·食货略五》：

> 乐籍，因明永乐时不附靖难兵，遂编为乐籍，世世不得为良者。[3]

如前文所论，乐籍制度是一个发展的、变异的概念，虽然从大关系上讲入乐籍

---

① 《元典章》卷五七《刑部十九·诸禁杂禁·禁学散乐词传》，清光绪三十四年修订法律馆刻本。
② 张廷玉等：《明史》，中华书局，1974 年，第 2321 页。
③ 转引自俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二。

者基本上是“贱民”“罪民”，但由于各朝代政策的宽松度不尽一致，还是显现出了变化。这体现在内涵的丰富性以及从宫廷到各级官府以至民间百姓对这一群体态度的改变上。

可以说，乐籍制度自建立之后，经历了唐代的成熟期，在文化的转型中，至宋代虽然依旧实施，却对乐人最为宽松。至元代，对待乐籍中人的政策收紧，文献中比较明晰地记载乐户就是做不得高官显贵妻妾的“罪民”，而成为他们声色娱乐的工具。但即便如此，乐籍中人的身份也不如明代乐户这样的低下。连后世的官修正史中也对朱棣大加笔伐，可见朱棣是利用包括乐籍制度在内的一系列可供其用的手段对忠臣义士进行镇压，换言之，乐籍制度是被朱棣用作镇压的工具和手段之一。明代乐籍成为黑暗政治下的牺牲品，从而使乐籍制度在经历了宽紧不等的发展变化后，将声色娱乐的功能退居次位，比之更为重要的是其镇压的工具与手段的功能，这是乐籍制度建立以后发展到极致、甚至可以说是一种畸变！这种畸变就是借权势将乐籍制度用作镇压反叛的工具，其政治的、刑罚的意义高于声色娱乐的意义。当官居高位、声名显赫者因政治的原因而获罪，导致全家全族被籍没为乐户，终身继代、永世不改的时候，当他们的妻女要从事声色娱人轻贱职业的时候，这个群体既不来自两军对垒后的俘虏，也不是刑事犯罪的中下等平民，而是一个养尊处优的群体一下子跌落到了社会的最底层。从史书的记载来看，这个群体是十分庞大的，否则便不会有如此众多的典籍记载此事。记载的繁夥给不了解乐籍制度者带来了一种误解，以为乐户是从明代始有，其动因则是建文、永乐间的这场灾难。高官显贵被籍没的比例急剧上升，以至使人以为乐户就是指的这一群体！由于当年被籍没的官员眷属发配的区域相对集中，山西是一个重要的省份，致使人们以为明代的乐籍改变了以往的操作方式而改为基地性的建设。

值得注意的是，当乐籍制度被当作镇压不同声音、不同观点的工具后，在永乐朝之后的多个朝代，统治者并未变得开明起来，乐户们贱民的身份依然如故。我们看到，即便是官位一品的内阁首辅也不能幸免，张居正生前曾得圣上御笔：“志秉纯忠，正气垂之万世；功昭捧日，休光播于百年。”但其殁后却落得个全族籍没。“江陵长子敬修，为礼部郎中者，不胜拷掠，自经死。其妇女自赵太夫人而下，始出宅门时，监搜者至揣及亵衣脐腹以下，如金人靖康间搜宫掖事。其婴稚皆扃钥

之，悉见啖于饥犬，太惨毒矣”①。宣德十年，英宗有释放宫中教坊乐人之举，却很难说是乐籍制度的松动。其实，《明史》中已经将乐籍制度的畸变时间讲得很清楚，从成祖朱棣到神宗朱翊钧两百余载，这种“指忠臣为奸党，甚者加族诛，掘冢，妻女发浣衣局、教坊司，亲党谪戍者”竟然是“勾伍不绝也”！两百年，是十多代人，全国各地的官员，上至执政，下至一般官吏，稍有不慎，便落得如此下场，非一人一身，而是家族之中活的、死的都要遭受涂炭，这就是乐籍制度畸变的现实所在。

山西的多种地方志书以及实地调查都反映了自明代以来，特别是靖难之后许多高官被籍没成为乐户的情况。

河津老乐户常好堡张太娃七十四岁（1983 年）时谈：“早年听祖父张蛋子说，他先祖是张居正，至今还供奉着张居正神牌。”张居正在万历朝官居内阁首辅，是明朝一位大政治家，系湖广江陵人。因下令清丈全国权豪势要隐瞒的田亩，继又实行一条鞭法，淘汰冗员，削减军饷，得罪了不少贪官污吏及权豪恶霸，所以他死后，这群蠹虫一起诬陷张居正，诬加罪名，子孙亲族均被贬为乐户，迁往蒲州，散居郡县，列为贱民。河津常好堡村张太娃、连伯村张成才、张庄张小法、南午芹张文生都是受株连而散居河津的“贱民”“罪民”② 的后代。

据沁水县中村乐户后人左某讲，其祖先是明朝的左良玉、左连成，后因犯罪，被皇帝贬到山西充当乐户③。

《吉县志》载，前朝（谁也讲不清是什么朝代），有一人名叫石峭，官居吏部尚书、文渊阁大学士。为人耿直，清正廉洁，因向皇上条陈苦谏，减轻百姓负担，触怒皇帝，被削官为民，“充乐八代”④。八代至少要百年以上，时过境迁之后是否还有人想起为他们除籍，则是不得而知的事情了。

新版的《五台县志》引用旧志的资料云：“明洪武间，五台有乐户十五家，建

① 沈德符：《万历野获编》，中华书局，1959 年，第 230、212 页。

② 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第 90—93 页。

③ 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998 年，第 861—875 页。

④ 《吉县志》，中国科学技术出版社，1992 年，第 354 页。

图 8　《宪宗元宵行乐图卷》局部

文末年又有京城官绅，被贬为乐户，逐于五台。”①

《代县志》讲本县八音音乐起源于明代，永乐年间有褚、蔡两家从事八音艺术，两家都是宫廷、官府掌管的乐籍人员②。《代县文化志》更为明确：“永乐篡位后，凡建文帝时山西、陕西旧臣不归附他者，戮本人，将其子女编入乐籍，习八音，供官差，子孙后代为贱民，不得与庶民同列。代县当年即有褚、蔡两姓乐户。”③

阳城中庄村的乐户后人段某和段某说，其祖是在明朝时从南京迁到山西的。由于年代久远，他们已无法说清缘何来晋，但对其原籍和迁徙时间记忆犹新，这在我们所调查的乐户后人中还不多见。笔者据此推断其祖来晋很可能与靖难之役有关④。

---

① 《五台县志》，转引自《中国戏曲音乐集成·山西卷》，中国 ISBN 出版中心，1997 年，第 7 页。

② 《代县志》，书目文献出版社，1988 年，第 364 页。

③ 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，1999 年送审稿。

④ 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998 年，第 861—875 页。

以上的事例仅仅是能够说清楚来源的，而有些乐户则不愿提及自己的身世，再加上这些乐籍中人一般不修家谱，多数只能记起祖爷爷辈上下的几代，再往上则很难说清楚。但以上的事例已经比较清楚地表明，因政治的原由山西的乐户较之他地为众。

正是这种指忠为奸、黑白颠倒的勾当，使得无数的忠臣义士被诬为奸党，惨遭灭族籍没。为防止逼反，必然要采取高压政策，否则难以控制局势。这种黑暗政治一直持续到隆、万年间。高官的亲属，被发往浣衣局、教坊司，巨大的反差必定要使其承受更大的精神与肉体上的痛苦与折磨。本来就是贱民聚集的场所，便愈加卑贱。经过数朝的延续，人们对这些人所在场所与机构益发不齿。明代多种典籍中所谓“乐籍”“乐户”“教坊”，在某种程度上已经成为妓女的同义语。所以，自北魏实施的乐籍制度，历经隋、唐、宋、元，乐户的贱民性质一直未变，却远不及明代这样的不堪。

我们还可以从掌管音乐的太常、教坊司官员的品阶来考察。“九寺可并为尚书”①，太常寺卿的官阶在晋时可谓高矣。隋、唐时代掌管太常者亦如此。宋代，在教坊司服务二十年、满五十岁者，还可以为庙令和镇将。元代的教坊官至三品，而明代的教坊最高官员，其阶却不过九品。《明史·职官志三》：

> 教坊司。奉銮一人，正九品，左、右韶舞各一人，并从九品。掌乐舞承应。以乐户充之，隶礼部。嘉靖中，又设显陵供祀教坊司，设左、右司乐各一人。
>
> 女官……司乐四人，典乐四人，掌乐四人，女史二人，掌音乐之事。②

这从制度上决定了其更加卑微。《万历野获编》卷一四载：

> 教坊官，在前元最为尊显，秩至三品，阶曰云韶大夫，以至和声郎，盖亦与士人绝不相侔。我朝教坊之长，曰奉銮。虽止正九品，然而御前供役，亦得

① 杜佑：《通典》，中华书局，1988年，第690页。
② 张廷玉等：《明史》，中华书局，1974年，第1818、1827页。

用幞头公服，望之俨然朝士也。按祖制，乐工俱戴青卍字巾，系红绿搭膊，常服则绿头巾，以别于士庶。此《会典》所载也。又有穿戴毛猪皮靴之制。今进贤冠束带，竟与百官无异，且得与朝会之列，吁可异哉！①

虽是朝廷九品命官，因穿着与百官无异，也使得官僚们很不舒服，毕竟所管辖的是有别于士庶的贱民，从服饰上就令人一目了然，举止言行更是如此。由此及彼，竟然其中的官员也给人以轻贱的印象。在人们的心目中，即便是教坊司的官员，也要与百官有区别才是，这本身就含有一种贬义。《板桥杂记》云："乐户统于教坊司，司有一官以主之，有衙署，有公座，有人役刑杖签牌之类，有冠有带，但见客则不敢拱揖耳。"正因如此，教坊司的官员也便不是人人都愿意当的。《戒安老人漫笔》载，明正德（1506—1521）年间，武宗朱厚照欲授徐霖为教坊司官员，而霖则大为惶恐，死活不敢为。"臣虽不才，世家清白，教坊司倡优之司，臣死不敢拜"②。可见教坊在人们心目中是何等地位，这在明朝之前是没有过的。

《五杂俎》卷八《人部四》载：

今时娼妓布满天下，其大都会之地动以千百计。其它偏州僻邑，在在有之。终日倚门献笑，卖淫为活，生计至此，亦可怜矣！两京教坊，官收其税钱，谓之脂粉钱。隶郡县者则为乐户，听使令而已。唐、宋皆以官伎佐酒，国初犹然。至宣德初始有禁，而缙绅家居者不论也。故虽绝迹公庭，而常充牣里闬。又有不隶于官，家居而卖奸者，谓之土妓，俗谓之"私窠子"，盖不胜数矣。③

可见明代人们对乐户的理解还是有所差异的。京师的娼妓由教坊官收税钱，显然也是乐户，却不以此名称之，而认为隶郡县的娼妓才是乐户。这里已经将乐户与娼妓

① 沈德符：《万历野获编》卷一四《教坊官》，中华书局，1959年，第367页。
② 李诩：《戒安老人漫笔》卷四《徐子仁宠幸》，中华书局，1982年，第133页。
③ 谢肇淛：《五杂俎》卷八《人部四》，中华书局上海编辑所，1959年，第225—226页。

等同了。明代的乐户是遍布全国的，“偏州僻邑在在有之”。

《如梦录》卷六《街市记》载，（开封）板厂胡同路西，“酒馆内钦拨乐户二十七户”；又在西关厢的三五十座骡马大店中，“内住妓女无数”①。市井酒馆这样的娱乐消费场所中，也是乐户们应役之处，而且还是“钦拨”。

《五杂俎》中讲道，明代所谓乐户是指隶属郡县的乐人。但是，《明英宗实录》卷三〇八英宗天顺三年（1459）冬十月丁丑，教坊司奏：“合用乐工二千余人，今本司止存乐户八百余，乞行南京并顺天等府、陕西等布政司乐户内选闲习乐艺者送京备用”。这显然是说不论是教坊还是郡县的乐人均称之为乐户。明代教坊司的乐人与唐宋间相同，亦从地方官府选拔征调轮值，表明有其连续性。

《续文献通考》卷一〇四《乐四》：英宗天顺三年十月，“选山西、陕西乐户赴京应役”。

明代乐户的来源，张正明先生认为主要有三方面，即将蒙古人后裔贬为乐人；罪犯的家属入籍；民间灾荒因家贫被迫鬻入②。其实还有前代沿袭下来的乐籍人员。因灾荒家贫被迫鬻入是前面数朝所没有涉及的，此种入籍形式自明代后逐渐增多。

《池北偶谈》载：“金陵旧院有顿、脱诸姓，皆元人后没入教坊者。顺治末，予在江宁，闻脱十娘者，年八十余尚在，万历中北里之尤也。”③ 八十岁仍在籍中，这与唐时乐籍七十除籍的说法有很大的不同。

《典故纪闻》载：“彭城卫千户吴能以家贫出其女满仓儿，令张媪鬻之，媪鬻于乐妇张氏，而绐言用官人家。后张转鬻于乐工焦义，义又鬻于乐工袁璘，璘使为娼。”④

虽然入籍者来源与前代没有什么大的变化，但大量高官显贵及家眷相对集中地入籍却是其他朝代不曾有过的。这是明代乐籍与前面数代的最大不同。

明代，乐户有在官乐户与不在官乐户之分。《醒世姻缘传》第十三回载：

---

① 徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社，1995年，第75页。
② 张正明：《明代的乐户》，中国明史学会主办《明史研究》第一集，黄山书社，1991年，第208—215页。
③ 王士禛：《池北偶谈》卷一二《脱十娘郑妥娘》，中华书局，1982年，第287—288页。
④ 余继登撰、顾思点校：《典故纪闻》卷一六，中华书局，1981年，第287页。

> 珍哥，年一十九岁，北直隶河间府吴桥县人。幼年间失记本宗名姓，被父母受钱，不知的数，卖与不在官乐户施良为娼。正统五年（1440），梳妆接客，兼学扮戏为旦。次年二月内，施良带领氏等一班乐妇前来濮州临邑赶会生理，随到武城县寄住。有今在官监生晁源未曾援例之先尝与氏宿歇，后来渐久情浓，两愿嫁娶。有不在官媒人龙舟往来说合，晁源用财银八百两买氏为妾。①

通过这条史料可知：1. 乐户有在官与不在官之分；2. 乐户并非均为罪罚之人，可以买卖入户；3. 乐户，不在官者可以经买卖与非在籍中人婚配。

《隰州志》中曾提到山西的乐户们“邯郸挟瑟，河间数钱”②，这里反映出乐户们有一定的流动性，但究竟是自由流动还是被迫、被驱使尚不可知。这还显示出邯郸、河间府是乐户们聚集之地。在官与不在官者的存在，说明明代乐户具有复杂性和多层面。所谓不在官乐户，其实就是民间“施良为娼”的妓院。在官乐户是不能够被随便买卖的，而不在官者则可买入、卖出，这里的不在官乐户与妓女等同。《醒世恒言》中提到明宣德年间（1426—1434）武昌府乐户王家也属于不在官者：

> 那乐户家里先有三四个粉头，一个个打扮的乔乔画画，傅粉涂脂，倚门卖俏。……乐户与鸨子商议道：“他既不肯接客，留之何益！倘若三不知，做出把戏，倒是老大利害。不如转货与人，另寻一个罢。”③

为何明代乐户有在官和不在官之分？我认为这有两重性。在官乐户属于官府强制的对象，更多属于因政治获罪者，这些人实际等于服刑。而不在官乐户则是社会需要的经营性妓院。两者虽然都是贱民，却有相当的不同，不同之处在于前者精神上承受的痛苦更大。

---

① 西周生：《醒世姻缘传》，齐鲁书社，1980年，第163页。
② 《隰州志》，隰县县志编纂委员会1982年重排本，第90页。
③ 冯梦龙：《醒世恒言》，顾学颉校注，人民文学出版社，1957年。

明代典籍中对乐工、乐户的服饰规定得最为清楚。宫中雅乐乐工与女乐有专门的服饰，但教坊和王府中的乐人，其服饰却主要是为了区别于民庶，让大家一看便知其为何等人色，这使其承受着巨大的社会和心理的压力。

教坊司冠服。洪武三年定。教坊司乐艺，青卍字头巾，系红绿褡裢。乐妓，明角冠，皂褙子，不许与民妻同。御前供奉俳长，鼓吹冠，红罗胸背小袖袍，红绢褡裢，皂鞾。色长，鼓吹冠，红青罗紵丝彩画百花袍，红绢褡裢。歌工，弁冠，红罗织金胸背大袖袍，红生绢锦领中单，黑角带，红熟绢锦脚袴，皂皮琴鞋，白棉布夹袜。乐工服色，与歌工同。凡教坊司官常服冠带，与百官同；至御前供奉，执粉漆笏，服黑漆幞头，黑绿罗大袖襕袍，黑角偏带，皂靴。教坊司伶人，常服绿色巾，以别士庶之服。乐人皆戴鼓吹冠，不用锦绦，惟红褡裢，服色不拘红绿。教坊司妇人，不许戴冠、穿褙子。乐人衣服，止用明绿、桃红、玉色、水红、茶褐色。俳、色长，乐工，俱皂头巾，杂色绦。

王府乐工冠服。洪武十五年定。凡朝贺用大乐宴礼，七奏乐乐工，俱红绢彩画胸背方花小袖单袍，有花鼓吹冠，锦臂韝，皂靴，抹额以红罗彩画，束腰以红绢。其余，乐工用绿绢彩画胸背方花小袖单袍，无花鼓吹冠，抹额以红绢彩画，束腰以红绢。①

除了从服饰上区别，从行动上亦有限制。《国初纪事》云："（乐户）男子……不许于道中走，只许于道边左右行。……妓妇……出入不许穿华丽衣服。"对乐籍的衣着、行为等多方面都有约束，时时刻刻使社会上的人和他们自己意识到其低贱的身份。

乐籍中人是不允许求取功名的，进学堂读书也是可望不可及。《玉堂丛语》中记载了山西晋王府一位乐工因受晋王恩宠，送其子读书，原任提学副使碍于王爷的颜面而特许，却不料新任山西提学陆文裕竟不给王爷一点面子，任凭晋王几次三番

① 张廷玉等：《明史》，中华书局，1974年，第1654页。

过语却绝不通融，“宁可学校少一人，不可以一人污学校”①，读书权利终被剥夺。晋王家的乐户尚如此，其他乐户也就可想而知了。乐户的“胎记”决定了其子女的悲惨命运。张正明先生认为：“明代的乐籍制度，是封建统治者处置降附和罪犯家属的一种刑罚；又是把从事乐舞职业的乐户奴役为不自由之贱民，成为统治者手中玩物的一种手段。”② 其实，乐户为贱民，是各代均沿袭的制度，只不过在明代因政治的黑暗对待这一群体更为残酷罢了。

明代乐户的数量很难说清楚。宣德十年（1435）英宗即位时，除留用者外，仅释两京教坊乐工就达3800余名③。州县乐户数量的总和则更是难以统计了。

典籍所载，明代的江浙一带有一种丐户，也与乐户相关。王书奴在《中国娼妓史》一书中注意到了这一点。他引祝允明《猥谈》说：

> 奉化有所谓丐户谓之大贫，聚处城外，自为匹偶，良人不与接婚，皆官给衣粮而本不甚窘赤。妇女稍妆泽，业枕席。其始皆宦家，以罪杀人而籍其牝。官谷之而征其淫贿，以迄今也。金陵教坊称十八家者亦然。

又引《三风十愆记·记色荒》说：

> 明灭元，凡蒙古部落子孙流窜中国者，令所在编入户籍。其在京省谓之乐户，在州邑谓之丐户。④

这里显然是说，同等人色，因在京省和州邑的不同而有不同的称谓。其实在明代，乐户与丐户是一回事。丐户，是乐户一种区域化的称谓。

经君健先生认为：丐户是明清时代存在于特定地区、属于特殊户籍的一种居

---

① 焦竑《玉堂丛语》卷五：“陆文裕公为山西提学时，晋王有一乐工，甚爱幸之。其子学读书，前任副使考送入学，文裕到任，即行文黜之。晋王再四与言，文裕云：‘宁可学校少一人，不可以一人污学校。’坚意不从，乃已。”中华书局，1981年，第160—161页。

② 张正明：《明代的乐户》，中国明史学会主办《明史研究》第一集，黄山书社，1991年，第208—215页。

③ 沈德符：《万历野获编》卷一，中华书局，1959年，第15页。

④ 王书奴：《中国娼妓史》，上海书店，1992年据1934年影印版，第193页。

民。明清两代《会典》关于户籍制度部分，没有关于丐籍的专门说明。丐户在浙江者也叫“惰贫”“大贫”或“衍子人”，更为通行的称呼是“堕（惰）民”。在江苏常熟者称“贫子”及“贫婆”。从经君健先生转引的“民国17年《浙江民政年刊》统计图表五及行政状况二”中，我们可以了解直到1928年浙江各县仍存有的堕民状况：①

县别	堕民人口	全县人口	堕民占比%	堕民职业
鄞县	1106	133205	0. 83	优伶、舆夫、吹手等
慈溪	2220	73376	3. 03	剃头、抬轿、吹唱等
奉化	2000	66499	3. 00	剃头、抬轿、吹唱等
镇海	1361	93508	1. 40	吹唱、演戏，间有农、商
定海	665	87862	0. 76	抬轿、剃头、奏乐、梳头
象山	385	52046	0. 74	吹唱、理发、新妇伴娘
余姚	383	138411	0. 28	吹唱、收租、伴娘
上虞	3393	69861	4. 86	乐户
温岭	2112	96003	2. 20	
东阳	2864	115616	2. 50	剃头、抬轿、守祠、梳头
义乌	1874	63380	3. 00	抬舆、鼓乐
合计	18318	989767	1. 85	

由上表可见，这些丐户的主要业务是吹唱、抬轿、演戏、鼓乐、舆夫、剃头之类，并有作为新娘的伴娘者，这与山西乐户的职能也是基本一致的。而且也是官宦人家因罪没入者。鲁迅先生在《我谈“惰民”》一文中谈到：“况且看他们的职业，分明还有‘教坊’或‘乐户’的遗痕，所以他们的祖先，倒是明初的反抗洪武和永乐皇帝的忠臣义士也说不定。”在《清史稿》中，“惰民”“丐户”是与乐籍相提并论的：“山西等省有乐户，先世因明建文末不附燕兵，编为乐籍。雍正元年，令各属禁革，改业为良。并谕浙江之惰民，苏州之丐户，操业与乐籍无异，亦削除其籍。”② 可见，这些丐户、惰民者，与乐户所从事的职业有一致性，应该是乐籍在江浙一带的区域性称谓的演化。

① 经君健：《清代社会的贱民等级》，浙江人民出版社，1993年，第204页。
② 赵尔巽等：《清史稿》卷二三九，中华书局，1977年，第3492页。

第五节　清代的乐户

清代，经历了乐籍制度由盛转衰到解体的过程。清初，清政府比较全面地接收了明王朝包括乐籍制度的各种制度。《皇朝文献通考》对乐户与教坊说得比较清楚：

> 国初亦设教坊司。而朝会宴享所奏有用时俗曲调者，盖沿明代之旧也。
>
> 我朝初制分太常、教坊二部。太常乐员例用道士，教坊则由各省乐户挑选入京充补。凡坛庙祭祀各乐太常寺掌之，朝会宴享各乐教坊司承应。①

这显然是指在官乐户，清朝的乐户也分在官与不在官两种。乐籍是从宫廷到各省地方州县的普遍现象，只不过有些地区的乐户相对比较密集。清代有乐户的省份至少包括了山西、陕西、河南、山东、江苏、浙江、湖北、河北、京师等。需要指出的是，清朝数百年的统治，在对待贱民的态度上与明代相比，要相对宽松一些，并最终废除乐籍。山西襄垣县的乐户后人陈凤元讲过这样一件事，说在清代，襄垣县居住在城关的乐户只有一家（家族），整个城关所有人家婚丧嫁娶和风俗节令的吹吹打打之事均由其承包了，取得了相当可观的经济效益。这引起了一户喜爱音乐人家的不平，遂向县衙申请加入乐籍，意在与其抗衡，竟然获批。像这种非因犯罪，亦非家贫无奈、非被迫与被买卖，只因不服气以及经济利益驱使而申请入籍的事例，在明代的高压政策下是不可想象的。那时的平民百姓是唯恐避之不及。明代有不在官乐户，是否可以认为这里申请入籍的是不在官者呢？但是，当我们对其入籍目的进行考察，发现这里向官府申请入籍的乐户与不在官乐户显然不是一回事。这是以为百姓提供与音乐相关的服务项目而获取经济利益为目的的。

李中孚《切问斋文钞》卷一九《与布抚台》载：

---

① 《皇朝文献通考》卷一七四《乐考二十·俗部乐》，商务印书馆，1936年，第6375页。

康熙三十年陕西荒饥异常，百姓计穷路绝，多以子女卖入乐户，以苟易升斗，偷活旦夕。①

既然可以买卖入籍，其性质已经与原先罪罚之人没籍不同了。正是乐户在人们心目中的地位，以及其他多种名目下贱民的境遇，使得颇有些仁慈之心的清朝皇帝几下决心要予以革除，使其与平民百姓一体。但要改变沿袭千年的习俗，绝非易事。裁汰乐户的举动，几乎唐、宋、元、明每个朝代都有，但都是局部的，没有从制度上入手。

图 9　大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之一

满族原禁乐户，但实际上是有乐户的。清帝国建立前十年，礼部承政辽阳人祝世昌曾向皇太极提出禁止将俘获的汉人妇女卖充乐户。《开国方略》崇德三年（1636）秋七月丁丑，谕曰："礼部承政祝世昌奏请禁止阵获良人妇女卖充乐户一疏，祝世昌岂不知乐户一事朕已禁革？"皇太极由此而大怒，祝世昌明知满族禁乐户却提此建议，可见其目的是为了讨好汉人，借以沽名钓誉。皇太极由此推断祝世昌"身虽在此，心之所向犹在明也"，敕令审讯。最后判决给祝某起草疏稿的孙应时杀头，将祝世昌从宽流徙，并株连其弟祝世荫流徙他方，直至顺治二年方才赦回。这是清代早期因乐户问题酿成的大案②。可以看到，制度与现实是不相符的。

① 转引自徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社，1995 年，第 80 页。
② 赵尔巽等：《清史稿》卷二三九，中华书局，1977 年。

实际上，许多制度都有其延续性，已经约定俗成，改变甚难，祝世昌直言而酿祸，以为别有用心，冤乎妄哉！值得注意的是，祝世昌的这道奏疏说明，直到清代，依然有阵获俘虏中的女性卖充乐户。

图 10　大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之二

清律中全文继承了《大明律》“名例”律“工乐户及妇人犯罪”律。“人户以籍为定”门保留“乐户”名称；“逃避差役”门也规定乐户逃差之罚。顺治之初沿袭明代传统保留了教坊司在官女乐。宫廷乐舞，由太常、教坊二司负责。坛庙祭祀各乐，由太常寺所属道士演奏。宫廷宴享各乐由教坊司妇女应承。这些女乐，由各省乐户挑选入京充补。顺治十六年裁革，“停止教坊司妇女入宫应承，更用内监四十八名”①。明明白白是有乐户的，可见虽然清朝在建国之时想要禁止，却没有从制度上得以确认。

由于明代将乐籍制度视为镇压和蹂躏不同政见者的工具与手段，为官者多战战兢兢，唯恐哪一天厄运落到自己的头上，让全家、全族遭受灭顶之灾，于是，尔虞我诈、官报私仇日炽，助纣为虐盛行。而世人对乐籍则是鄙夷加唾弃，如此量大的贱民群体以及这个群体造成的社会不稳定因素成为新政权所要正视的问题，如不解决，不仅是一般官员，高官显贵也会惶恐不安。有着天地之别的生活环境，成为世人蹂躏的对象，这种惩罚其实比杀头更残酷。毕竟明朝的黑暗政治已经过去，清政

① 《皇朝文献通考》卷一七四。

府统治中原也必然要实施一些怀柔政策，救数以万计的贱民于水火，并对使得高官显贵心悸的东西加以革除，施以德政。

禁革也非易事，因为这要触动许多官位显要者的切身利益。诸如明代各王府钦拨乐户27户，较高官品者有自己的本品鼓吹，各级官府也对乐人有相当的需要，而这些乐人一直是由乐户充任的。一旦革除，由世人充任，一是这些人没有像终身继代的乐户那样有较高的水平和技艺，再者也使皇亲贵戚、各级官员失去一部分特权，因此必然会遭遇相当的阻力。在这一点上，雍正皇帝很明白，但他敢于正视现实，这位一心要励精图治的皇帝，终于大刀阔斧地向贱民制度开刀了。

雍正元年（1723）三月，御史年熙认为乐户所处境地“殊堪悯恻”，上折建议削除乐籍。雍正认为，年熙“此奏甚善”，令礼部议拟办法。礼部复议，认为“应如所请，敕下山、陕督抚转饬各属严行禁革，尽宜削除”，并建议山、陕外其他各省有类似乐户者，全照此规定执行。四月，此案得到雍正帝的批准。《世宗圣训》卷六：

> 朕以移风易俗为心，凡习俗相沿，不能振拔者，咸与以自新之路。如山西之乐户，浙江之惰民，皆除其贱籍，使为良民，所以励廉耻而广风化也。

根据礼部奏议、复噶尔泰请削除浙江堕民贱籍的奏折以及雍正帝的谕旨，朝廷制定条例：

> 各省乐籍，并浙省堕民、丐户，皆令确查削籍，改业为良。若土豪地棍仍前逼勒凌辱，及自甘污贱者，依例治罪。其地方官奉行不力者，该督抚察参，照例议处。①

朝廷政令一出，山西地方衙门亦曾就此“饬令各属严行禁革‘乐户’，令其改业，得为良民”②。虽然山西、陕西等地的确存在“名亡实存”的现象，但从制度上革

① 《雍正实录》卷一一。
② 《晋政辑要》卷八。

除这种沿袭上千载的陋制却是雍正朝之事：自明初绍兴有惰民，靖难后诸臣有抗命者，子女多发山西为乐户。数百年相沿未革，一旦去籍为良民，命下之日，人皆流涕。数百年的“鬼”变成人，怎能不感激“皇恩浩荡”？

然而，在皇亲贵戚以及各级官员既得利益受到触动的情况下，解放贱民、禁除乐籍并不那样顺利。各地并未雷厉风行、完全彻底地贯彻实施雍正解放贱民的谕旨。雍正除贱民户籍的谕旨也非仅仅下过一道，《雍正会典》《京报》的记载与《世宗圣训》相印证，雍正元年下旨除贱籍之后，在雍正五年又曾下过同样的谕旨。而且《条例约编》载：乾隆三十六年（1771）部复山西学政刘尊条奏，引雍正元年御史年熙、噶尔泰，先后奏准山陕乐户、浙江丐户，行令抚除其贱籍，俾改业自新，得为良民。这说明直至乾隆朝仍然有大臣在条奏除贱民籍之事，以致皇帝不得不再次搬出上皇早已批复过的谕旨，说明这已经是革除过的事情了。可见，解放贱民的阻力的确是比较大。

何以致此呢？关键在于官府和社会都对这一群体有比较大的需求。在清代，乐户越来越向着区域、地方性发展，地方乐籍人员的总数远比京师为多。自宋代以下，随着勾栏、瓦舍、路岐散乐等越来越具有世俗性，在民间多种风俗节日越来越离不开这一群体的时候，在官府的多种典礼仪式、筵宴等场合对这一群体的大量需要而不希望因皇帝的禁令而加以改变的时候，当这一群体的生活生存方式趋于相对固定的时候，当平民百姓对这一群体的世俗观念并未随着皇帝的禁令而消失、传统观念的长期稳固而不希望打破的时候，这一群体是不可能改变其生活生存方式的。这也正是在许多地方直至民国期间仍然有这一群体大量存在的重要因素。

清代康熙年间，在政策相对宽松、一改过去籍没强制的情况下，虽然各地仍有沿袭下来的乐户群体的存在，却因教坊名声太坏，无人肯充任，造成宫廷中的乐人额员不足。由此宫廷将教坊司改名为和声署，以期名称雅驯，使人淡忘已有的观念。《皇朝文献通考》载：

> （雍正）七年改教坊司为和声署。
>
> 乾隆七年，更定和声署乐员乐工名目并奏乐。旧用戏曲者均改撰乐章。和硕庄亲王等奉谕旨：“和声署乐工皆民间屠沽之辈，即加教训，岂易通晓？伊

等在署当差，徒误其衣食生理，朕意须令掌仪司人员承应方能妥协。俟乐章既定之后，将和声署乐工作何裁汰，并朝会日期如何令掌仪司率领所属人员承应之处，王会同三泰详悉定议具奏。”寻议：和声署本前明之教坊司，由各省乐户挑选应差，顾民间耻隶教坊，召募不应，于是改为和声署，始有五城鼓手应差。然世业子弟仍是乐户，而新充鼓手又属屠沽，欲其铿锵应节，诚所难能。况乎殿陛趋跄，岂容此辈？欲加厘正，必先得可以肄习之人。今详悉定议：

一，查和声署奉銮一员，左右韶舞二员，左右司乐二员，协同十五员，并正九品。俳长无定员，未入流乐工一百二十名。奉銮等官品秩虽卑，究亦一命之士，岂容污贱之人忝窃？向因教坊名不雅驯，无人肯充，并用世业子弟。今遵旨令内务府掌仪司办理，其奉銮等官各名目应请另定嘉名，以别于旧。其员缺，于掌仪司所属人员内挑选补授。至新旧交代，不宜太骤，现今奉銮等官虽经裁汰，仍请暂留，与新员一体当差，俟一年之后新员习熟，然后令奉銮等官住俸归农。

一，额设乐工一百二十名，现不足额，临期雇民间鼓手承充。今请将现存人员内逐一挑选，如果有出身清白又能通晓者不妨仍令当差，如果无人，一概裁汰。除掌仪司所属人员内有通晓音律者可以充当承应外，其不敷之额必须别简承充。但此等通晓音律之人本无定额，今令充当承应，须有定员。查銮仪卫有鼓手八十名，头目八名，俱是内务府人员。此外尚有民校尉三百六十名，系汉人充当，又有六十名将内务府借充。今请将此六十名竟改归内务府，于佐领管领下闲散人内挑选学习，并于掌仪司所属内通晓音律者派出头目，将二项人员一并教习。至鼓手名目既系俗呼，而乐工二字又人所轻贱，亦应更易其名，请将奉銮等官应去，更其名为满汉署正各一员、满汉署丞各一员，鼓手乐工人等总名为署史，而以所司之乐器分别其名曰：司钟、司磬、司琴、司瑟，视一器应用若干人之处另行派拨分定员额。

一，和声署职掌内如大宴、进果、进酒、进馔，乐章俱仍明代之旧，并用戏曲一阕如喜得功名之类，奏于殿廷，殊属非体，应令律吕正义馆撰拟，至凡大祀、中祀、耕籍、视学、进表、进《实录》、《玉牒》、时宪书、文武状元筵宴谢恩、迎送金榜，并有导迎之乐。春秋二季，各小祀如城隍庙、贤良等祠，

并用戏曲牌名，鼓吹承应。又耕籍筵宴、文武会试主考衍圣公等筵宴，旧例俱承应作乐，请交律吕正义馆详考旧章，查办定议。

得旨：大学士等议奏。①

由于明代乐户、特别是在官乐户聚集的教坊成为统治者对不同政见者惩罚蹂躏的场所，因而一般人色惟恐避之不及，不在官的乐户与娼妓等同，遭到人们的鄙视。虽然清代对待乐籍的政策相对宽松，但人们已经对教坊有了根深蒂固的观念，都“耻隶教坊，召募不应”，或因“教坊名不雅驯，无人肯充”。有鉴于此，乾隆皇帝发恻隐之心，改教坊司和乐工之名，却又换汤不换药，仍然是乐户们在做事。乐籍中人尚且如此，到教坊为官则更是难堪，唯恐辱没门风。但有一点，即清代初期从国家制度上对待乐户的态度显然比明代要宽松一些。在明代根本不是招募，而是强制性入籍。

正是在这种稍有宽松的环境之下，有识之士也开始对这种非人道的制度进行抨击，龚自珍（1792—1841）的《京师乐籍说》以其愤懑的笔触对乐籍做了如下的评说，龚自珍的生活年代距雍正除乐户籍已经有百年的历史，但从文中的实际情况看却依然如故：

昔者唐、宋、明之既宅京也，于其京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察。是以龚自珍论之曰：自非二帝三王之醇备，国家不能无私举动，无阴谋。霸天下之统，其得天下与守天下皆然。老子曰：“法令也者，将以愚民，非以明民。”孔子曰：“民可使由之，不可使知之。”齐民亦然。士也者，又四民之聪明喜论议者也。身心闲暇，饱暖无为，则留心古今而好论议。留心古今而好论议，则于祖宗之立法，人主之举动措置，一代之所以为号令者，俱大不便。凡帝王所居曰京师，以其人民众多，非一类一族也。是故募召女子千余户入乐籍。乐籍既棋布于京师，其中必有资质端丽，桀黠辨慧者出焉。目挑心招，捭阖以为术焉，则可以箝塞天下之游士。乌在其可以箝塞也？曰：使之

① 《皇朝文献通考》卷一七四，商务印书馆，1936年。

耗其资财，则谋一身且不暇，无谋人国之心矣；使之耗其日力，则无暇日以谈二帝三王之书，又不读史而不知古今矣；使之缠绵歌泣于床第之间，耗其壮年之雄材伟略，则思乱之志息，而议论图度，上指天、下画地之态益息矣；使之春晨秋夜为奁体词赋、游戏不急之言，以耗其才华，则论议军国、臧否政事之文章可以毋作矣。如此则民听壹，国事便，而士类之保全者亦众。曰：如是则唐、宋、明岂无豪杰论国是，而自取戮者乎？曰：有之。人主之术，或售或不售，人主有苦心奇术，足以牢笼千百中材，而不尽售于一二豪杰，此亦霸者之恨也。吁！①

这里，龚自珍将乐籍与“目挑心招”的妓女等同，议论军国、臧否政事的豪杰们缠绵其间，等于自进牢笼，才华耗尽。这简直就是祸国殃民。当我们了解了社会政治的背景情况，才会感到发出“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人才”呼声的龚自珍写这篇《京师乐籍说》的真正用意。这其实也反映了一种愤懑与无奈。

“京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察”。这是唐宋以来一直存在的情况。乐籍非仅限于通都大邑，许多没籍为乐户的人员，举家举族被徙往地方州县，甚至是偏僻之地，乐籍是论世者忽而不察的普遍现象。雍正除乐户籍虽然旨意已下，但执行起来却是非常困难。正如韦庆远先生所论：

必须注意到，在当时的封建中国，要在全国主要地区解放“贱民”，需要有一个相当长的过程，而在贯彻执行这一系列诏令当中，必然存在反复和激烈的斗争。……我们认为对于雍正解放“贱民”的实际效果，似不宜单凭官书记载作过高的评价。②

的确如此。从山西乐户的情况来看，在清代的后二百年中，由于这些人世代相传的生活、生存方式已经固定，加之来自周围生活环境之中的社会偏见等多方压力，他

① 龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海人民出版社，1975年新1版，第117—118页。
② 韦庆远：《明清史辨析》，中国社会科学出版社，1989年，第459—460页。

们不可能真正得以解脱。再者，作为地方官府，需要有这么一批人为他们服务，因此乐得做这种名亡实存之事，乐户制度并没有真正意义上地被革除。

乐籍制度在北方鲜卑拓跋民族所执掌的政权时期发端，经历了隋的一统，唐的繁盛，而得以巩固和加强。乐籍制度既有承继性，又有变异性。在乐籍制度下所设立的机构以及入籍方式和音乐种类、乐曲形式等成为其承继的主要方面。而随着时代的发展，不管是音乐机构，还是音乐种类，都有相当程度的演化和发展，所以，制度不可能在历史发展的过程中一成不变。宋代承继了唐代的乐籍制度，这体现在太常与教坊的广泛运用，以及乐曲、乐调、乐律等诸方面，同时也保留了乐人的入籍方式，只是政策相对宽松。宋代乐籍制度对北方几个少数民族政权产生了相当的影响，无论是辽、金、西夏，还是其后的元代，均承继了这种制度。特别是唐宋时期中原在文化方面的确比周边的少数民族先进的情况下，这些政权更是将中原大国的种种制度接衍，乐籍制度自然也在其中。乐籍人员不仅限于宫廷，各州、郡、军旅，甚至各县中均有他们的存在。金人从宋都直接掠夺，辽人从并、汾、幽、蓟之地掠夺，元人全盘接收了包括乐籍的中原文化，史书中记载更为明确。

虽然各个朝代的乐籍制度在应用范围上有细微变化，但宫廷与通州大邑、地方官府（郡县）、军旅均有乐籍则体现出较多的一致性。入籍者多是刑事犯罪之人的亲眷、阵获俘虏、政治获罪者，后来因饥荒家贫为了生存被迫卖入乐籍者也不乏其人。这些入籍者，在宫廷中既司雅乐，亦为俗乐，仪仗、典礼等场合都少不了。在地方官府中，除了以上的差事以外，乐籍人员还要兼及民间多种风俗性仪礼的音乐活动。作为乐籍中的女乐，宫廷中的不必说，地方官府所辖的实则兼及妓女的角色，明代以下许多地区乐籍更成为妓女的代名词，这在一些商业发达的城镇地带尤甚。纵观乐籍制度的历史，虽然各个朝代从执行乐籍制度的松紧程度上有所差异，但专业贱民乐人的总体是没有什么改变的。我们看到，宋代属于最为宽松者，以致给人宋代乐籍非贱民的印象，其实，正是在这种相对宽松的政策环境下，为经济利益驱使，京师等地的人家普遍注重女子习艺。与此形成鲜明对比的是明代，乐籍制度成为统治阶级排除异己、惩罚不同政见者的政治工具。在这种制度畸变的背后，有多少生灵遭涂炭，又有多少权贵及其家族亲眷成为制度的牺牲品，落入最底层的深渊。当这一人群只能当色为婚，其中的女性不得不声色娱

人、终身继代永世不改之时，这种制度的残酷性便凸显出来。所以我们说，乐籍制度随着时代的发展具有变异性和多层面性。

隋唐时代，宫廷中七十除籍的制度，使得这些乐籍人士可以回归民间，自然将宫廷中掌握的音乐技艺向民间传播。他们中间有些人因孤老无着而遁入空门，佛寺、道观成为他们的栖身之地，这又使得宫廷音乐的主流与寺庙音乐的联系变得愈加密切，而且，唐代的寺属音声表现出与主流音乐形态的统一。由于各代皇帝对佛教和道教信仰的不同偏好，更有太常乐师直接为寺庙道观制曲的表现，所以，中国的音乐传统如同一条无形的链环，将宫廷、地方、军旅、寺庙等连接起来。总体来看，以上几种情形在音乐的中心特征方面有着一致性（乐学、律学、乐器、乐谱、形式、风格），相当数量的乐曲无论在宫廷和地方官府都是通用的，所不同之处体现在有些乐曲仅限于宫廷中的特殊礼仪（祭祀先帝等），属于专曲专用；地方乐籍在承继宫廷教坊、太常音乐的同时，会更多受到方言、地望的影响，而将民间的音调融入，形成一些具有地方特色的乐曲；同一首（套）乐曲、同一曲名的内容也会因时因地产生一定的变化，诸如在一首套曲中置换或增删多个区域性、地方性特色较强的曲牌，同一曲牌会有多种变体，等等，这都是历史发展过程中的必然现象。同一幅画，即便是再高明的画工，也不可能完全再现。更何况音乐在传播过程中，更多的是以口传心授的方式进行传播，在总体一致的情况下各地有些变化也是完全可以理解的。

明清时代，特别是地方官府所属的乐户，几成妓女的代名词，许多研究性的著作也多集中在“乐妓”“妓女”“娼妓”等，对乐户中的男性则很少提及。但从山西乐户后人保存的从明代到民国期间的手抄本中，却发现乐籍中男女有明确分工，这就是“男记四十大曲，女记小令三千”，这是宋代以下的传统。乐户中的女乐，应该是以唱为主，少数也演奏乐器，或独奏，或自弹自唱。但乐户中的男性，则以演奏乐器为主，并且是独奏、伴奏与合奏并举的，作为演奏大曲，更多是合奏的形式。后文中将专门讨论。

就对山西实地考察的情况看，乐户的后人时至今日依然较多地固守着以音乐为职业的观念。除籍之后的两百年间，除了“恩主”发生变化（部分乐户依然为官府服务，但多数乐户虽然每年也有一定的时间为官府义务执事，却不再是“官鼓

手”，不再从官府领取俸银，而是自寻生路为百姓服务，这是多种史书讲有在官乐户与不在官乐户的原因之一），其生存方式没有根本性的改变，依然将与乐相关的活动作为主业，诸如为民间百姓婚丧礼仪、风俗节庆等鼓吹作乐，不同之处是主要为官府服务转化为主要为百姓服务。但是武昌、汉口、扬州、南京等城市，明清之时的乐户已经演变为妓女的营地，乐户所指即是“公娼”。这显然与城市化和商业化分不开①，而且这应该是指不在官乐户。山西乐户，从历史延续的角度来说，经历了乐籍制度的生成、发展、成熟、变异（畸变），乃至禁除的全过程，内涵极其丰富。但在除籍之后，山西由于渐渐处于一种封闭的社会形态之中，加之山西在明代的乐户其政治获罪入籍的比例甚大，成为官府严加管制的重点区域。因而以音乐为各级官府和地方百姓服务的观念依然延续，这显示出明清以来乐户概念的不同层面。

第六节　乐户的相关称谓

乐户，无论其身份、社会地位以及所从事的职业，在封建社会里均被认定为“轻贱”，因而饱受社会的歧视与不公，“贱民等级的存在是封建国家的普遍现象”②。经君健先生在《清代社会的贱民等级》一书中对“贱”字的涵义作了比较详细而深入的释解，在他看来，所谓“贱”，在我国古代文献中有两种不同的意义。

“贱”的第一种涵义是官民关系。《左传》中“民在鼎矣，何以尊贵？贵何业之守？贵贱无序，何以为国？”，秦简中“欲贵太甚，贱不可得”，《荀子》中“贱事贵”“贵贱有等”“别尊卑，异贵贱”，《管子》中“贵贱有分”，直至董仲舒所说“序尊卑、贵贱、大小之位”，等等，都是讲的官民关系。以官为贵，以民为贱，贵贱有别，以强调名器之尊。文中的“贱”，都是指普通庶民，所以应该说这是相对意义上的“贱”。

“贱”的另一种涵义，是指在社会上处于特别低下的法律地位和社会地位、没

① 参见《文史精华》编辑部编《近代中国娼妓史料》，河北人民出版社，1997年，第314—338页。
② 经君健：《清代社会的贱民等级》，浙江人民出版社，1993年，第258页。

有独立人格的个人，以及由这些人构成的等级。这个意义上的“贱”或“贱民”，就不仅相对于贵族、缙绅，即使相对于一般百姓而言，他们的地位也是卑下的。所以说这是绝对意义上的“贱”。

在我国古代什么人属“贱民”，历朝的规定是不一样的，这有一个演化过程。虽然各朝代均有法律地位明显低于庶民的一类，诸如奴婢、番户、杂户，以及部曲、客女等，但在法律中一般不用“贱民”之称。“明代，律法为之一变，良贱律成为法律的重要组成部分”，依经先生的考证，明代的贱民当指乐户与倡优，“大约除乐户娼优而外，明代诸杂户的法律地位都不是贱民，而与一般凡人没有差别”。“《大清律例》里的良贱律承自明律，奴婢仍是贱民的基本内容；但同时又明确地将若干其他的人纳入贱民的范围。‘贱民’这个概念被正式法律化了”。他认为：“在法典中十分明确地规定贱民的范围，则只有清代。清代的法典，把贱民作为一个等级来对待，贱民被置于清代的等级系列之中，这显然是清代法典的一个特点，同时也是清代具有特色的一个社会现象。”

经先生对清代的贱民做出如下的总结：

> 第一，与主家有主仆名分；第二，不得与良民共居处、同坐共食；第三，从事服役劳动；第四，不得与良民通婚姻；第五，不得应考、报捐；第六，服饰有限制。他认为：奴婢、娼优和乐户同属一个等第，这是贱民等级中最低的等第，从而也是清代等级阶梯的最低一级。……乐户、娼优之所以入贱，是因为他们的职业是侑酒视寝，以色相取悦于人，为人所不齿。①

虽然在元以前没有贱民的名称，但就乐户说来，以上诸条自乐籍制度形成以来均存在，只是实施过程中的宽松度有所不同。唐代音声人等俱是配隶之色，既为“隶”，其贱民身份是没有什么疑问的。经先生在此将乐户与倡优职业特色一面讲得很到位，却将他们职业特色的另一面给忽略了，即“以声色娱人”中“声”之一面。我们这里所要重点探讨的正是乐户的社会功能“声色娱人”中“声”的方

① 经君健：《清代社会的贱民等级》，第40—43页。

面——由这一人群所创造传承的音乐文化传统。

乐籍制度实施的千百年间生发出多种相关的称谓（别称），诸如官妓、官奴婢、女乐、官鼓手、吹鼓手、乐人、乐工、乐籍、王八、龟、亲家、龟家、内人、音声人（宫廷音声人、官府音声人、寺属音声人）、伶人、走行道的、行道家、龟疙瘩、龟甲、奴胎等，不一而足，这反映出历史长河中人们对这一群体的看法与认识。下面，我们择其要者，对这些称谓加以分析解释。

1. 官妓

历史上“妓”者，无论“妓人”“妓女”“女妓”“乐妓”，除了以卖淫为业娼妓的含义，更为重要的则是歌舞女艺人的意思。唐代张鷟《朝野佥载》卷三：“上笑唤妓人问，云见二龙头张口向上，遂怖惧，不敢奏乐也。”韩愈《顺宗实录二》载：“癸酉，出后宫并教坊女妓六百人。”宋代张邦畿《侍儿小名录拾遗》：“真娘，吴中乐妓，墓在虎丘山路傍。”即便是直接称呼妓女者，在唐代之前也是歌舞女艺人之意。《后汉书·济南安王刘康传》云：“错为太子时，爱康鼓吹妓女宋闰，使医张尊招之，不得。”而唐代陈鸿《长恨歌传》则云：“后宫才人，乐府妓女，使天子无顾盼意。”①

联系到乐籍制度，宫廷中教坊的女妓均为官妓，也就是歌舞女艺人。虽然地方官府所辖的官妓有娼妓之意，但歌舞女艺人的含义依然是存在的。《扬州画舫录》卷九：

> 国初官妓，谓之乐户。土风立春前一日，太守迎春于城东蕃厘观，令官伎扮社火春梦婆一，春姐二，春吏一，皂隶二，春官一。次日打春官给身钱二十七文，另赏春官通书十本。是役观前里正司之。至康熙间，裁乐户，遂无官伎，以灯节花鼓中色目替之。②

此处显然是将乐户与官妓相提并论，官妓即是乐户。

---

① 以上各条参见《汉语大词典》卷四，汉语大词典出版社，1989年，第295页。

② 李斗：《扬州画舫录》卷九，中华书局，1997年，第197—198页。

2. 官奴婢

《大唐六典》卷六："反逆家男女及奴婢没官，皆谓之官奴婢。"可见，官奴婢应该是包括乐籍在内的。官奴婢即是"官户"。《大唐六典》将官奴婢、官户、番户称谓之间的关系表述得非常清楚。

> 官户皆在本司分番。每年十月，都官按比，男十三已上在外州者，十五已上容貌端正送太乐，十六已上送鼓吹及少府教习。有工能官奴婢亦准此。业成，官户例分番，其父兄先有伎艺堪传习者不在简例。
>
> 凡配官曹，长输其作。番户、杂户则分为番。
>
> 番户一年三番，杂户二年五番，番皆一月。十六已上当番请纳资者亦听之。其官奴婢长役无番也。
>
> 官户奴婢元日、冬至、寒食放三日假，产后及父母丧、婚放一月，闻亲丧放七日。有疾太常给其医药。
>
> 男女既成，各从其类而配偶之，并不得养良人之子及以子继人。
>
> 每岁孟春，本司以类相从而疏其籍以申。每岁仲冬之月，条其生息，阅其老幼，而正簿焉。①

官奴婢，为男女官户的总称。以上的条例将包括乐籍中人在内的官奴婢应尽的义务、相应的限制规定、待遇、对这一群体的管理都有交代。而且规定了外州的乐籍中人选拔到宫中应教习的年龄，最小的十三岁便开始在宫中执番。至于孟郊《教坊歌儿》诗中所云教坊有十岁能歌"朝天"者，则可能是长役宫中乐人的后代。

3. 女乐

在先秦时期的典籍中已为常见，《楚辞·招魂》中有"肴羞未通，女乐罗些"之句。《后汉书·马融传》中则有"常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐"。在没有乐籍制度之前，女乐所从事的亦是歌舞伎乐，声色兼备。因此，乐籍制度建立前后女乐的职能和功用没有任何变化，只是将其以专门的乐籍归之，成为有名籍

① 《大唐六典》卷六，中华书局，1992年。

的专业乐人。这一群体分属不同的机构，即在宫廷、王府、地方官府和军旅者。归入乐籍的女乐不享有平民百姓所应享的权利，常常遭受非人的待遇。山西省阳城县润城镇上伏村一块康熙年间修庙公约的石碑上载有“赛时女乐牲口，即令科头牵喂，不得在庙”①，这是讲迎神赛社时乐户中女性的境遇。在封建社会，妇女本身就受压迫，而乐户中的女性，更是灾难深重。这里竟是将她们与牲口为伍！真可谓凄凄惨惨戚戚。

4. 官鼓手、王八

宫廷或地方官府中值事乐户称谓的一种。更多指乐户中的男性，是他们的职业演化出的称谓。民间“王八戏子吹鼓手”，是对他们的特指。在一定的历史时期内，这三种称谓指同一类人，即乐户。“王八”者，一说是因为他们“忘了忠、孝、廉、洁（耻）、喜、怒、哀、乐，由谐音忘八，而得名王八”②；另一种对“忘八”的解释为忘掉了“仁、义、礼、忠、孝、悌、信、廉”。我以为后一种可能更接近实情。

所谓“戏子”，可溯至唐代。自唐玄宗在禁中设置梨园，亲自教授由教坊中选入的乐籍人士——主要是乐妓、女乐，称为前头人、内人、皇家梨园弟子，这一群体是教坊乐妓中的佼佼者。其后唐玄宗便有被尊称为梨园戏曲界祖师的说法。自宋代以下，戏曲逐渐成为文化生活中的不可或缺者，作为教坊中主要部分的戏曲，更是由乐户来承担，这种传统一直延续到清代。甚至在民国时期，乐户们在迎神赛社中的主要任务之一，还是搬演队戏——乐户戏。而且，戏曲中的角色相对固定，谁家承担什么角色，均是世代相承。每当有风俗节日，由科头们招呼，将各自承担固定角色的乐户们集合在一起，便是一台完整的戏。从梨园算起，这戏子的称谓，最初恰恰是对宫廷教坊中的乐籍而言的。

所谓吹鼓手，更是乐户们的“专利”。“鼓吹”源于军乐，以后为宫廷中的仪仗乐队引入。军中乐营以鼓吹为要，宫中太常旌旗鼓吹，更是由州县乐户们轮值。这样，从宫廷、地方官府到军队，形成了完整的鼓吹乐体系，无论是道路、卤簿、

---

① 项阳：《山西乐户考述》，《音乐研究》1996年第1期，第76—88页。

② 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998年，第861页。

仪仗、庆典等场合，都少不了鼓吹乐。这些人虽然身份卑微，却是不可或缺，他们到宫廷和各级官府执事应差，成为拿俸银饷钱的官鼓手。我们注意到，民国期间许多县衙之中依然有此类人色在执事应差。由于除籍后宫廷以及各级王府中已经没有了乐户应差，所以官鼓手的数量相对较雍正之前要少得多，这就形成乐户中的一部分人依旧在地方官府应差，而另一部分人自寻生路的局面。其实，吹鼓手与官鼓手是一回事。只是有在官与不在官之分，而在历史上相当长的时期内，所有的吹鼓手都是由贱民中的乐户充任的。

5. 乐人

指贱民身份的乐籍人员，有时直呼为乐户，有时则称乐籍，在不同的典籍中亦以“乐人”称呼此等人色。《三朝北盟会编》载：“金人来索御前祗候，……教坊乐人、……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十家，令开封府押赴军前。”① 这里的乐人为教坊中人，是以“家”为单位计算的。

6. 乐工

先秦时期即有此种称谓，指宫廷中级别较低的音乐人才。先秦时期，较为高级者则为乐师，诸如师乙、师旷、师襄、师涓、师延、师文等，而一般乐工由奴隶为之。自乐籍制度建立，乐工则是乐籍人员的另一种指代。工乐杂户也是指此类。

7. 乐籍

指乐户的名籍，即在籍的乐人。凡乐户均在籍，因此，乐籍又是乐户的另一称谓。既然两者等同，典籍中所涉乐籍为乐户便是容易理解的事情。这应为北魏以下乐户人员的统称。《全唐诗》所记“薛涛，字洪度。本长安良家女，随父宦流落蜀中，遂入乐籍”②。这样一位本是官宦人家千金的才女，流落乐籍，以其诗名乐技而名噪一世。应当指出的是，薛涛当年是入乐营之籍的，可见无论是乐营还是教坊人员均为“乐籍”，官府、军旅中均有管理此等人色的部门，以下史料可以说明这一点。

---

① 徐梦莘：《三朝北盟会编》卷七七，上海古籍出版社影印清光绪三十四年许函度刻本。

② 《全唐诗》卷八〇三《薛涛》，中华书局，1960年，第9035页。

罗虬，辞藻富赡，与宗人隐、邺齐名。咸通、乾符中，时号三罗。广明庚子乱后，去从鄜州李孝恭。籍中有红儿者，善肉声，常为贰车属意。会贰车骋邻道，虬请红儿歌，而赠之缯彩，孝恭以副车所贮，不令受所贶。虬怒，拂衣而起。诘旦，手刃，绝句百篇，号“比红诗”，大行于时。①

唐代杜牧《张好好诗序》：

牧太和三年，佐故吏部沈公江西幕。好好年十三，始以善歌来乐籍中。后一岁，公移镇宣城，复置好好于宣城籍中。后二岁，为沈著作述师以双鬟纳之。后二岁，于洛阳东城，重睹好好，感旧伤怀，故题诗赠之。②

宋代的地方州府也有归教坊管辖的在籍乐人。《梦粱录》云：

初八日，寿和圣福皇太后圣节。前一月，尚书省、枢密院文武百僚，诣明庆寺启建祝圣道场，州府教集衙前乐乐部及妓女等，州府满散进寿仪范。向自绍兴以后，教坊人员已罢，凡禁庭宣唤，径令衙前乐充条内司教乐所人员承应。③

元承继宋的制度，乐籍应有所本。无名氏《云窗梦》第一折：

两京诗酒客，烟花粉子头。老身姓郑是这汴梁乐籍。

《古今小说·众名姬春风吊柳七》：

当日就唤老鸨过来，将钱八十千付作身价，替月仙除了乐籍。④

① 王定保：《唐摭言》，《丛书集成》本，商务印书馆，1936年，第93页。
② 《全唐诗》卷五二〇《杜牧一》，中华书局，1960年，第5940页。
③ 吴自牧：《梦粱录》卷三《皇太后圣节》，浙江人民出版社，1984年第1版，第16页。
④ 《汉语大词典》(4)，汉语大词典出版社，1988年，第1297页。

明代乐户有乐籍当无疑问。但《万历野获编》载乐籍又称“花籍”。由此说来，所谓乐籍、妓籍、花籍者，其实是一回事。乐籍的称谓一直延续到清代，这与乐籍制度是一致的。清赵翼《高邮吊毛惜惜》诗：

> 死患事岂责蛾眉，乐籍编成此段奇。

在民间，人们更多将乐户与妓馆相联系，妓女也是入乐籍的。冯梦龙在《醒世恒言》中讲了一个宣德年间淮安府外号为“蔡酒鬼”的蔡指挥遭遇横祸，全家被盗匪截杀，十二分姿色的女儿蔡瑞虹被盗匪污辱后大难不死，几经磨难，终于为家人复仇的故事，其中有云：

> 径载到武昌府，转卖与乐户王家。那乐户家里先有三四个粉头，一个个打扮的乔乔画画，傅粉涂脂，倚门卖俏。……乐户与鸨子商议道：“他既不肯接客，留之何益！倘若三不知，做出把戏，倒是老大利害。不如转货与人，另寻一个罢。”①

《醒世姻缘传》第十三回：

> 珍哥年一十九岁……卖与不在官乐户施良为娼。

所以我们说，乐籍与乐户的概念在某种意义上讲是可以互换的。

8. 龟、龟家

龟者，缩头猥琐，由此形容乐籍中人的形象。他们没有社会地位，夏天要走太阳地，冬天要走阴凉地，在百姓家中上事吃饭不能上桌，如此等等，处处显示出其卑微的身份，因此百姓们称其为“龟”。此外，乐户着绿色服装，以别于庶民百姓。乐人服绿，是有严格界定的。唐宋时期的典籍中已经说明了这一点。《因话

① 冯梦龙：《醒世恒言》，人民文学出版社，1957年。

录》卷一载：

> 德宗初登勤政楼，外无知者。望见一人衣绿乘驴戴帽至楼下，仰视久之，俛而东去。上立遣宣示京尹，令以物色求之。尹召万年捕贼官李镕，使促求访。李尉伫立思之曰："必得。"及出，召干事所由于春明门外数里内，应有诸司旧职事使艺人，悉搜罗之。而绿衣者果在其中。诘之，对曰："某天宝教坊乐工也。上皇时数登此。每来，鸱必集楼上，号随驾老鸱。某自罢居城外，更不复见。今群鸱盛集，又觉景象宛如昔时。心知圣人在上，悲喜且欲泣下。"以此奏闻。敕尽收此辈，却系教坊。李尉亦为京尹所擢用，后至郡守。①

捕官得知其衣帽特征后，马上召集的是艺人，可见艺人服绿。因乌龟背多为绿色，又因历史上乐户中的女乐常常就是妓女，所以，民间对乐籍中人常常称之为"戴绿帽子"的。从行为上、服饰上都是对乐户贱民身份的认定。而乐户之家也便称之为"龟家"。

9. 亲家

依律，乐户只允许当色婚配，不许与庶民为婚，因此，这些散居在各乡镇的乐户们，在结姻缘之时，便以邻近乡镇的同籍中人为偶。因此，一县之内，乐户们只有几姓，且都有亲缘关系，很好辨认，绝不像庶民的姓氏那样庞杂。在山西，民间常常称乐户们为"亲家"，这个词汇在特定的环境中使用常常含有贬义。

10. 营妇（营户）

营妇者，即营户中的女性。军中乐营早于乐户而存在，归入乐户应该是在有乐籍之后。乐营为军中鼓吹以及军中享乐而设。所谓营妇，在某种意义上是随军的营妓。这些人很可能是阵获俘虏，也可能是罪臣的亲属，总之是获罪之身。《宋史·仁宗本纪》云："天圣九年闰九月，诏营妇配南北作坊者，释之。"《刑法志三》云："妇人应配则以妻窑务，或军营致远务卒之无家者，著为法。"《叛臣传》云："初张邦昌居内廷，华国靖恭夫人李氏拥邦昌，高宗下李氏狱，词服，赐邦昌死，李氏杖脊配军营

① 赵璘：《因话录》卷一，古典文学出版社，1957年，第71页。

务。”官使妇人、风声妇人、风声贱人为营妇之别名，当是军中乐营女乐的称谓。乐营中的营妇亦有征调到教坊中者，这应是同一层面群体的角色互换。

11. 内人

在唐代专指宫廷之中奴婢身份的服务人员。宫中内教坊乐人，由于受到皇帝的宠爱而有别于外教坊者，通常也以内人相称。玄宗亲自设置的梨园，即是由内人填充，选取内教坊中资质洁丽者，成为皇帝亲自调教的对象。梨园弟子亦称内人、前头人。

12. 音声人

这是唐代对宫廷、军队、地方官府以及寺庙所属在籍乐人的总称。虽然宫中乐籍分工较细，称谓中专有音声人一类，但据史料看，音声人的称谓有泛指和特指之分。泛指为所有的乐籍人员，而特指则是仅限于宫廷中的某一部分乐籍人员。

13. 伶人

历史上伶人主要是指从事声音和行为艺术者。“王八”“戏子”“吹鼓手”的称谓，则是对此等人色所言。因此在乐籍制度建立之后，伶人亦是对乐户艺人的一种别称。

14. 奴胎

是元代对乐户家子女和奴婢的贱称。乐户人家有“世袭”的意味，轻易不会让他们脱籍的，这种残酷的制度使得乐籍中人可能从娘胎中就注定了一生的悲惨命运，因此，对乐户家的子女称其为奴胎是有其历史背景的。马致远《青衫泪》第一折中有：“想别人家奴胎，也得个自在。”① 表现了乐户子女一种无奈的心情。

第七节　教坊观念的变化
——从机构、音乐风格到乐籍人员之代称

教坊，是唐代始设的官属宴乐机构。在设置教坊之前，所有宫廷的礼乐与筵宴之乐均由太常寺统辖，基于宫廷官员认为太常寺应为掌管礼乐之司，不应任由俗乐混于其间，才奏请皇帝另设机构管理筵宴俗乐。这是设置教坊的主要动因，唐代教

① 参见《汉语大词典》卷四，汉语大词典出版社，1989年，第267页。

坊是以筵宴俗乐为标志的。唐代社会的繁荣，造就了音乐文化的繁盛，多种音乐形态在这里汇聚，多种新的音乐形式在这里创造。唐音乐文化在与多国、多地区的音乐文化交流融合中成为当时东方社会最先进的形态。周边国家与地区音乐文化在此汇聚的同时，也将这里经加工、融合改造过的音乐文化向周边输出，诸如高丽、日本等国度都从唐代的中国接受了许多。

应当看到，唐帝国的西部疆域可达咸海一带，许多现在版图上为中亚、西亚的区域，当时是在大唐帝国的版图之内的。这些与中原音乐不同的种类和风格，引起了当时皇族的极大兴趣，不断有一些西部疆域内外的乐部引入宫廷。这便是自隋代以来的七部乐、九部乐以及十部乐。除了燕乐、文康伎、清商伎属于中原的产品，天竺、高丽等属于外国的品种，其余诸如安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等（有些乐部虽无以上乐部名称响亮，却也是西部疆域之内的，诸如石国乐、于阗乐等）多为当时西部疆域之内的乐部。这些乐部以不同于中原的音乐风格和结构特色、热烈而奔放的音乐语言受到推崇，皇帝的喜好更促使上行下效，以致“洛阳家家学胡乐”局面之形成。

教坊建立之初，明确为筵宴俗乐的音乐管理、演出和创作机构，成为大唐盛世一道不可或缺的风景。教坊乐的繁盛也成为唐代音乐文化繁盛的重要标志。教坊在初起阶段，更多是以机构的形式而广为人知。宫中教坊，又有宜春院、梨园等分支，同时在东都洛阳又设外教坊，一时间，宫廷内外的筵宴俗乐得到极大的繁荣。音乐主要是用来娱人，上行下效，府县之地亦成立了各自的教坊机构。宫廷教坊的主旨非常清楚，就是筵宴俗乐，而府县没有太常寺治下的相应机构，府县教坊要兼顾各级衙门中的礼乐和筵宴俗乐。

唐代教坊可能不仅限于宫廷与东都洛阳，《闻喜县志》卷之九“古迹”条载：“梨园，在县东五十里，唐太平乐府教坊。”我查手边能见到的其他史料，未见太平乐府教坊的记载。但是，闻喜县博物馆张英俊先生为我们提供的资料表明，闻喜的裴氏家族自北魏至隋唐已成望族。初唐时的佐命大臣裴寂被封为闻喜县公，其后则有裴矩、裴行简、裴度等唐代重臣。这些显贵们有倚权自重，仿效京师建教坊梨园的可能。现今闻喜县仍有“礼元”（梨园）镇的地名，据传为当年“梨园”旧地。当时只宫中方有、由玄宗一手建起的内教坊中梨园名称，竟然在远离京师之地

亦有使用，倒是一件值得玩味的事情。府县教坊，在《明皇杂录》中已有记载，但梨园的名称在唐代一位显贵的家乡出现，却是少有。

教坊中存有的多种音乐形式、众多的曲目，渐渐形成了与太常之乐不同的特色，因而成为一种音乐风格的代称，即教坊乐。一说到教坊乐，显然是与燕俗之乐相联系的。

教坊，最初作为音乐机构，其职能比较清楚。正是在不断发展的过程中，当教坊乐的风格形成之后，上行下效，在州县之地也设置教坊，从而形成了教坊乐自上而下的完整体系，教坊俗乐的风格在全国范围内得以确立。在机构的设置和音乐风格上，都形成了固定的模式，得以体系化。虽然在宋代教坊又回归太常寺所辖，但教坊乐的风格已经形成，在人们心目中已经成为筵宴俗乐的代称。辽宋金元，以至明清时代，均如此。太常是宫廷中的音乐机构，即便是后来教坊回归，它们之间虽有依附关系，但地方官府中并无太常，其礼乐是由教坊兼任的。地方上的教坊实际上承担了宫中太常和教坊所承担的全部职能。

从音乐形态上讲，地方教坊可以囊括多种形式的音乐。当我们认识到这一点，就会感觉到乐户对中国传统音乐文化的贡献究竟有多大了。正是这种自上而下的音乐机构，正是这样一种以贱民为主的乐人制度，使得中国传统音乐体系化，教坊作为一种机构以及音乐风格对中国传统音乐的实际影响也就昭然了。教坊主要构成人员的乐户，也成为教坊的代名词。教坊标志着宫廷燕乐的进一步俗乐化和非仪式化。段安节《乐府杂录》载：

> 古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院，于此旋抽入教坊。

陈旸《乐书》卷一八八《教坊部》载：

> 唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎，不关其数。太常乐工动万余户（项按：可见太常也是乐户的地盘）。

唐太常乐工实行由各府县乐籍分番上下轮值制度，“动万余户”，是开元天宝时太常乐工之总数，“五千余人”，是其常住京都之人数。教坊人数占据其中的三分之一，是其中最活跃的部分。崔令钦《教坊记》载曲名343种，就音乐的族别看，以汉族歌曲为多；就所配歌辞的形式看，以杂言的曲调为多；就曲名所反映的歌曲内容看，以表现牧羊、采桑、摸鱼、拾麦等劳动生活，以及念家、归国、想夫、望远等民众感情的曲调为多。日本所传的唐代乐曲，主要是教坊曲。敦煌写本中所见调名，绝大多数也见于《教坊记》。教坊曲是唐代最流行的一批乐曲的集合，可视作隋唐燕乐的代表①。

曲子的大量产生，是设立教坊的结果。教坊妓的歌唱，造成了隋至盛唐的曲子辞繁荣。

教坊建立之始，是以集中俗乐和表演俗乐为职志的。玄宗所立的教坊，“居新声、散乐、倡优之伎”②，据崔令钦《教坊记》，开元、天宝间教坊所掌的乐曲达343种之数。花蕊夫人《宫词》追记盛唐音乐盛况说：“太常奏备三千曲。”可以说，这些新乐曲的大批产生，是在教坊建立，从而造成俗乐汇流、民歌集中的条件下实现的。

宋代市民文化的兴起，在州县等地设置教坊已成普遍现象。州县教坊与宫中教坊相同，均为声色娱乐之地。明朝中叶以后，城市工商业长足发展，娱乐业随之愈加兴盛，教坊的含义也产生了新的变化。《五杂俎》云：

> 万历年间，娼妓布满天下，其大都会之地动以千百计，其他穷州僻邑，在在有之，终日倚门献笑，卖淫为活。生计至此，亦可怜矣。两京教坊，官收其税，谓之脂粉钱。隶郡县者则为乐户，听使令而已。③

教坊成为官妓的代称，所谓隶郡县为乐户者，其实也属官妓。这体现出当时的人们对这一阶层人员的认识，反映出人们观念上的变化。其实，这种观念的变化更

---

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996年，第20页。
② 欧阳修等：《新唐书》卷二二，中华书局点校本。
③ 谢肇淛：《五杂俎》卷八，中华书局，1958年。

多体现在工商业发达的重镇地区，但从山西的情况来看，虽然乐户们在乡间也因其行为和职业等多方面的原因为社会所鄙视，却更多沿袭了唐宋以前的乐户传统，不似商业重镇那样完全以妓女的身份而论。这种为地方官府、王府承值，道路、礼仪、筵宴服务的官鼓手群体，散居在民间，并以家庭、“户”为基本单位，这与城市中以妓院的形式生存的一群有相当的区别。

第二章　山西乐户

第一节　山西乐户的历史分布区域

一、山西为乐户的主要发源地

对山西乐户作专门研讨，是由山西乐户在历史上的重要位置、民间孑遗的数量以及乐户后人保存音乐文化传统的“活化石性”所决定的。山西是乐籍制度的主要发源地，其在社会政治、经济、文化等多方面独特的历史地位，决定了中国传统文化在这片土地上的积淀深厚和凝重。山西作为展示乐籍制度的一个典型区域，随着历史的发展，由于种种原因逐渐形成了一种封闭的状态，这对保存传统文化创造了充分的条件。我们看到，历史上的乐户，特别是以京师为中心向外辐射一千五百里以内的区域范围相对集中。北魏时期山西本身就是主要发源地，自不必说，其后唐都长安、宋都汴梁、金之中都、元代以下的都城北京，山西均在这个区域范围之内，是乐户的重要“生产基地”之一。明代统治者在200年的时间内将全国各地“犯罪”的官吏不分南北，俱发山西，使这里更成为乐籍制度畸变后的重点区域，甚至可以说是惩罚罪吏的大监狱。一旦入籍便是终身继代为乐户，再没有了出头之日。几百年光景，十数代甚至是数十代人在这片土地上繁衍，即便是雍正年间脱籍之后，也没有离开（被征调到京师的乐籍例外）。20世纪，像山西乐户孑遗有如此数量的现象是不多见的。这些乐户的后人以及由他们所承载的乐籍文化，是研讨乐户的重点。我们选择山西对乐籍制度进行研究，通过对文献的梳理，考古资料的排查，民风民俗的考探，孑遗群体的历时和现实的分析，以期对中国传统音乐的创造、发展、演变做出突出贡献的这一历史上特有的社会群体有整体的把握，从而揭示中国传统音乐文化中的某些内在的规律性。

山西为北魏时的中心区域，并、恒、肆、朔、汾等州，均为北魏的重镇。其后又归北朝齐所辖，是北朝的腹心地带。隋统一中国，将周、齐、梁、陈的乐人囊括于宫中，说明齐地有乐户。乐籍制度伊始，山西便是这种制度下的重要实施之地。

从文化地理的角度看，山西的南部属于中原文化区，北部在历史上曾分属多个少数民族政权，雁门关以北地区是多朝代的兵家必争之地，一条蜿蜒起伏的长城最能说明这一切。无论南部还是北方，虽然有时分属不同的政权，却在制度上显示出相当的一致性。乐户更是如此。辽、金、元政权都有乐户，在前面的资料中已经得到证实。

《山西通志》载："皇甫奴，河东郡人。景明初，河东郡杨风等七百五十人，列称乐户。皇甫奴兄弟虽沈屈兵伍，而操尚弥高，奉养继亲甚著恭孝之称。畿内大使王凝奏请标异。诏从之。"①《魏书·孝感》中的史料为其本，说明在北魏之时，河东郡是有乐户的。这与乐籍制度实行的最早年代一致。北魏之时河东郡有乐户，说明在乐籍制度建立伊始，就是宫廷与郡县之地均有之的局面。

《旧唐书·音乐志》记载：

> 开元初，以问歌工长孙元忠，云自高祖以来，代传其业。元忠之祖，受业于侯将军，名贵昌，并州人也，亦世习北歌。贞观中，有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家世相传如此，虽译者亦不能通知其辞，盖年岁久远，失其真矣。②

歌工长孙元忠一家自唐高祖至开元年间一直是以此为业，而且是并州人所传，所学为"北歌"，数代之后仍然得到皇帝的赏识，并诏令在乐府中教习。由于当时乐谱系统还不完善，更多是口传耳受，代代相传，乐工并不知其义，甚至不识字，只是依样画葫芦。北歌者，乃北魏之时的音乐，此歌工之祖或许为北魏宫廷中的乐户，也未可知。

如前所述，闻喜县礼元（梨园）镇，可能与唐太平乐府教坊有密切关联。既

① 《山西通志·孝友》，中华书局，1990年，第9483页。
② 刘昫等：《旧唐书》卷二九《音乐志》，中华书局，1975年，第1072页。

然有太平乐府教坊，那么，其乐人则应该是专业乐籍人员。

依《宋史·乐志》，山西太原府在五代时有乐籍人员。“宋初，循旧制设教坊，凡四部。其后平荆南得乐工三十二人，平西川得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人，由是四方执艺之精者，在籍中”。

至于明代以下，山西为乐户重要产地的记载更是资料众多。无论是《万历野获编》，还是山西众多的地方志书，或者多种官书中对此时乐户身份的记载，都说明山西在此时是全国范围内乐户最盛的区域之一。从民间搜集到的手抄本，遍布山西的与乐户相关的文物以及数量众多的乐户后代，等等，都充分证明这一点。

山西、陕西乐户，在没有深究其由来的情况下，常误以为从明代起始。洪武末年建文继位，燕王棣讨之，抗拒燕兵者其家属被株连，永乐初年被明成祖朱棣编为乐籍，令其世世不得为良民，子孙娶妇生女都被逼勒为娼，永执贱业。将建文余党发往山西是一个重要的历史事件，也是明代山西乐户众多的主因之一，并由此改变了乐籍入籍者的成分比例。但这绝非山西乐户的起始。

二、历代分封藩王与乐户的关系

历朝皇亲国戚以及因功而进者，不会集中在京师，而是分封为王，这些人在礼仪、宴飨等多方面都需要有专门的群体为之服务，因此许多朝代以制度的形式将为王府服务的乐籍人数固定下来，一些官品较高者也蓄有乐户。加之宫廷与地方官府、军旅中的乐户，构成乐籍制度完整的体系。

山西，在北朝之时为北魏、北齐、北周的中心地带，又是隋唐时代皇家的发迹之地，历来为朝廷所倚重。其后则有多个朝代的多位王家在此。

皇族成员分封各地，是历朝历代的制度。唐玄宗在登基之前，便曾“封楚王，后为临淄王，累迁卫尉少卿、潞州别驾”①。

在明代，山西音乐活动的一个重要场所，便是诸“藩王府”。《张小山小令序》中说：

---

① 欧阳修等：《新唐书》卷五《玄宗本纪》，中华书局，1975年，第121页。

洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之，或亦以教导不及，欲以声乐感人。

明王朝封在山西的“藩王”，除在大同的“代简王”、太原的“晋王”和潞州的“沈王”等三位亲王外，还有郡王七十六位。

明太祖洪武迄明末，亲王三。晋藩十传十二王；代藩十一传十三王；沈藩八传十王。

成祖永乐至明末，郡王七十六。晋藩分封五世，二十五王，代藩分封六世二十五王，沈藩分封六世，二十六王。……支庶受封，皆与宗同城，惟晋宗之庆成、永和别封汾州、交城、阳曲，西河别封平阳。而代宗以地隘，外徙于忻、绛、霍、蒲、泽诸州者，凡十王。①

这也正是直至二十世纪古潞州——上党地区仍有大量乐户后人孑遗的重要原因。据《明史·乐志》，这些藩王平时“进膳、迎膳等曲，皆用乐府、小令、杂剧为娱戏”②。又《万历野获编》：

大同府为太祖第十三子代简王封国，又纳中山王徐达之女为妃，于太宗为僚婿。当时事力繁盛，又在极边，与燕、辽二国鼎峙，故蓄乐户较他藩多数倍，今已渐衰落，在籍者尚二千人，歌舞管弦，昼夜不绝。今京师城内外，不隶三院者，大抵皆大同籍溢出流寓，宋所谓路岐散乐是也。③

“北曲‘云中派’的形成与外流至金陵（今南京）。也当为这些乐户所为”④。这里又道出了山西乐户在明代的活动及其在全国的影响。乐户众多，其音乐竟然形成了颇具特色的流派，各藩王府之“歌舞管弦，昼夜不绝”之娱乐活动，极大地促进

① 《山西通志》，中华书局，1990年。
② 张廷玉等：《明史》卷六一《乐志》，中华书局，1974年，第1507页。
③ 沈德符：《万历野获编》卷二四，中华书局，1959年，第612页。
④ 沈德符：《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年。

着音乐文化的发展。

《续文献通考》卷一〇四载：

赐诸王乐户　敕礼部曰：昔太祖封建诸王，其仪制服用具有定制，乐工二十七户，原就各王境内拨赐，便于供应。今诸王未有乐户者，如例赐之。有者仍旧，不足者补之。

宣宗宣德元年（1426）……十月，赐宁王权乐人二十七户。明年二月宁王权奏已赐乐工，而乐器衣服之类未给。命行在工部制给之。

四年五月，行在礼部条具王国用乐事宜。先是三月，江西新建县儒学教谕王来言：宁王府每年祭祀社稷山川，取府县学生员习乐舞供祀，今生员有定额，以供应王府祭祀，预先演习，动经旬月，有妨学业，宜令于附近道观选道童充用。命行在礼部议，从其言，如选不及数，则于本府军士余丁内选端谨者。从之，命各王府皆准此例。至是，行在礼部以郑王、襄王、荆王、淮王、梁王之国条具合行事宜以闻。一，诸国教祭祀乐舞者，例于北京神乐观选乐舞生五人，所用乐舞生选本处道士、道童，不足则选军余充之。一，诸国应用乐工二十七户，今随侍去者不足，则于所司乐户内选精通乐艺之人充用。从之。

朱权，为朱元璋的第十七子，洪武二十六年（1393）封在今承德一带为宁王，后迁至江西南昌。在经历了皇亲之间的尔虞我诈险遭不测之后，朱权“欲避地幽隐，耻混于流俗”，不问政事，闭门读书弹琴，在琴学方面颇有造诣，并主编了古琴曲集《神奇秘谱》，于1425年成书。这是目前所见最早的古琴谱集。鉴于此，宁王府内乐户27户仍觉不足的情况就可以理解了，既韬晦避祸，又颐养性情，乐籍中人成了他的慰藉。关于王府中乐籍数量还有特殊的例子，下面是襄王超定制的情况。

英宗天顺元年（1457）五月加赐襄府乐人二十户。襄王瞻墡奏：“本府例有乐人二十七户，已蒙拨赐。臣在京时蒙大兄宣宗皇帝特恩除原例外另赐乐人二十户，太监阮岳传旨，未见施行。臣于正统年间（1436—1449）奏请未赐，

景泰初又请不允。今臣自念年将垂老，幸逢皇上太平盛世，正宜鼓缶行乐之时，伏乞追念大兄皇帝遗旨，如数拨赐。”帝命湖广布政司于所属府州县内乐户内拨二十户与之。①

既然王府、高官都拥有自己的乐籍人员，且有定数，可见各州县地方官府管辖的乐户数目要远大于此，否则便无法承应如此多的王家和官府自身的需要。山西代简王、晋王、沈王三大亲王支庶分封郡王者多达七十六位，仅这些王府所需的乐户数量即是惊人的，难怪沈德符讲大同代王府“所蓄乐户较他藩多数倍，今已渐衰落，在籍者尚二千人，歌舞管弦，昼夜不绝”。一个王府在已经衰落的情况下，所辖的乐户尚有二千人，可以想象其盛时的情景。大同如此，整个山西在明时究竟有多少乐籍人员，虽然很难有确切的统计，但数量之大当是没有什么疑问的。

安惠王楹，太祖第二十二子。洪武二十四年（1391）封。永乐六年（1408）就藩平凉。十五年薨。无子，封除。府僚及乐户悉罢，留典仗校尉百人守园。洪熙（1425）初，韩恭王改封平凉，就安王邸。英宗令官校隶韩，长史供安王祀，暇日给韩王子襄陵王冲烁使令。景泰五年，冲烁遂乞承安王祀。正德十二年（1517）嗣襄陵王徵钤，请乐户祀安王。明年，乐平王徵鋋援徵钤例以请。礼部言：“亲王有乐户。郡王别城居者，有事假鼓吹于有司。其附亲王国者，假乐户于长史司。”因并革安王供祀乐户。嘉靖二年（1523），韩王旭檯复为代请。帝以安王故，报可之。徵钤卒，韩王融燧令长史革之。徵钤长孙旭橦上言：“礼乐自天子出，韩王不宜擅予夺。”融燧亦言：“亲王、郡王礼乐宜有降杀。”帝曰：“乐户为安王祀也。”给如故。②

这段史料叙述了承应王府的乐户们在王爷生前供其享乐，而死后还要为其守庙祀典。联系到《壶关县志》所载洪武朝的夏辅官杜敦在其告老还乡之时，朱洪武赐予他一刘姓乐户，并在其去世后一直为其守庙祭祀，直至民国时期五百年依旧的

① 《续文献通考》卷一〇四《乐四》，上海商务印书馆，1936年，第3719—3721页。
② 张廷玉等：《明史》卷一一八《安王楹传》，中华书局，1974年，第3607页。

情形，可见此种制度的“顽固”性。在诸王生前，乐户们为其欢宴享乐服务，死后则为其守庙祭扫。除“亲王有乐户”外，一些高官也有专门的乐户。明神宗的李姓郡马，其籍在定襄北社东村，郡马衣锦还乡时便带回一队乐户班，作为李府的家班专门为李府宴饮祭祀演奏。该鼓乐班班主姓史，为现居宏道镇南门外史家鼓乐班的先祖。史家班对李府祀祖的仪程和演奏的固定曲目知根知底，史家班为李府服务直至民国年间。史家班接代相传，至今是定襄县有名气的鼓乐班。

三、乐户与营户之关系

营户者，应是军旅乐营中在籍的乐人。其中的女性则为营妓。据《南村辍耕录》：“古称妓为官婢，亦曰官奴，汉武帝始设营妓，为官奴之始”①。相同的记载见于《汉武外史》：“汉武帝始置营妓，以待军士之无妻息者。”② 可见随军营妓相当早出。但汉时没有乐户的称谓，所以，汉代营妓虽与乐户有较为相近的职能，尚不能与乐户等同。北魏以下的营户则另当别论。俞正燮先生是将营户等同于乐户的，营户也是在籍的贱民乐人：

《晋书·樵纵传》云：“益州营户李腾，开城纳纵。”营户、军士，职不同也。

《魏书·文帝纪》云：“沃野、统万二镇敕勒叛，灭之，徙其遗逆于冀、定、相三州，为营户。”

按《隋书·梁彦光传》云：“初，齐亡后，相州衣冠士人多迁关内，惟技巧、商贩及乐户之家移实州郭。”当即魏时所移敕勒营户。

《魏书·食货志》云：“天兴中，诏采诸漏户。于是杂营户帅遍于天下，不隶守宰。始光三年，诏一切罢之，以属郡县。”是年《纪》不载，而“阉宦仇洛齐传”有之。其后，则高祖时蒋少游传云：“以齐，乐安人。被获，入平城，为平齐户。”则亦郡县杂户也。

《北齐书·后主纪》云：“武平七年二月，括杂户，女年二十以下，十四

① 陶宗仪：《南村辍耕录》卷一三，中华书局，1959 年。

② 转引自徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社，1995 年，第 8 页。

以上未嫁者，悉集省。隐匿者，家长处死刑。”《南史·沈庆之传》亦云：“庆之前后所获蛋并移都下，以为营户。”是南北朝营户多系获虏，魏则兼及强盗妻子。按《汉书·李陵传》云：“时关东群盗妻子徙边者，为卒妻妇，大匿车中，谓载衣粮车也。”则其法亦非魏所创立也。又古女子入舂人稿人。三国时，《魏志·毛玠传》云：“黥面反者，其妻子没为奴婢。钟繇言汉律，罪人妻子没为奴婢，黥面。今真奴婢祖先有罪，虽历百世，犹有黥面供官。”则是内没掖庭，外配驿配兵，户籍不脱，实为虐政。①

《新唐书·董晋传》云：“孟叔度数入倡家。”《旧唐书》传作“数至乐营与诸妇人嬉戏”。《谈宾录》亦同。《北梦琐言》云：“东川董璋开筵，李仁矩不至，乃与营伎曲宴。”又司空图诗云：“处处亭台止坏墙，军营人学内人装。”是唐伎尽属乐营，其籍则属太常。故堂牒可追之。

《五代史·王峻传》云：“相州安阳人父丰本郡乐营使。”

《洞微志》云：“宋景德时，冯敢唱《喝驮子》。十四姨言此曲单州营伎教头葛大姊所撰，梁祖付后骑唱之，名‘葛大姊’后讹‘喝驮子’。”是五代乐营配兵，有使、有教头。

《玉堂闲话》云：“晋乙未岁（时唐清泰二年，晋祖屯忻州），郑州民及军营妇女填咽道路，执锴彩小旗子插仆射陂中。”《宋史·王景传》云：“晋时封凉国公，谓高祖曰：臣昔为卒，尝负胡床从队长出入。屡过官妓侯小师家，意甚慕之。”是晋时有乐营妇女，官妓也。

《朱子文集》按唐仲友第三状云：“悦营伎严蕊，欲系以归。”又云“都行首严蕊”，是亦以军行名。

程大昌《演繁露》云：“今谓优女为弟子，命伶魁为乐营将。”

朱彧《萍洲可谈》云：“娼妇，诸郡隶狱官，以伴女囚。近世以迎使客侍宴，谓之弟子，其魁谓之行首。”《礼志·赐酺》云：“自丹凤楼前至朱雀门，集开封府诸县及诸军乐人列于御街。”则宋时有隶军者，有隶郡者。

《宋史·仁宗纪》云：“天圣九年闰九月，诏营妇配南北作坊者，释之。”

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二。

《刑法志三》云："妇人应配则以妻窑务或车营致远务卒之无家者，著为法。"《叛臣传》云："初，张邦昌居内廷，华国靖恭夫人李氏拥邦昌，高宗下李氏狱，词服，赐邦昌死，李氏杖脊配车营务。"是先朝官掖有秩者亦为营妇配作坊。

《辽史·百官志》云"某瓦里抹鹘"，《国语解》云："抹鹘，瓦里司之官。""十二宫职名云：'某瓦里。内族、外戚、世官犯罪没入瓦里。'""营卫志》云："籍没著帐户伶官皆充之。"《兵志》云："宫卫有瓦里七十四"。《刑法志》云："籍没之法，首恶之属没入瓦里。"

俞正燮先生梳理的史料非常详实，对营户、营妓的来龙去脉作了交待。作为军中娱乐的场所，成为汉魏以来的不可缺者，隋唐军旅中的乐营正是这种制度的延续。营妓既然是供军中娱乐，则须掌握多种本领。军中乐营的男性主要职能之一是仪仗鼓吹，在多种场合从事礼乐活动。特别是靠近京师的乐营，一旦京师举行大的庆典仪式，则被征调使用。这些人平时也是要进行训练的，否则便不可能对应差的曲目和仪礼程序加以把握。应当看到乐籍制度下的轮值轮训制对军中乐营的具体影响，这应是俞正燮将早于乐户的乐营纳入乐籍体系的主要动因。

俞正燮先生根据司空图的诗句"军营人学内人装"认定：唐伎尽属乐营，其籍则属太常。如是，则乐营乐工与太常乐工是一回事。按俞正燮先生援引的《礼志·赐酺》所云宋代乐人"有隶军者，有隶郡者"，可以认定宋代的乐人虽然归属不同，却是一样的职能。

《五代史》中"相州安阳人父丰本郡乐营使"，这是说各郡守军中均有乐营的建制。乐营中有"乐营使""乐营将"，还有"乐营教头"，其下则是乐人、营妇之属。可见整个乐营有一套管理的系统。营官是否为非贱民之属呢？按俞正燮的观点，乐营是由"获俘"和"强盗妻子"组成的。这也不能一概而论，毕竟薛涛就不属于以上两种人。

就在本书完稿之时，笔者拜读到敦煌研究院李正宇先生《归义军乐营的结构与配置》一文，李先生通过敦煌卷子、抄本中有关乐营的资料与典籍文献相印证，较为详细地考证了晚唐驻扎在敦煌的张议潮归义军中的乐营结构与配置，正如李先

生所云："有关归义军乐营结构层次、行当配置的资料，有不少是我们闻所未闻者，具有重要的史料价值，可为我国古代乐舞建置史补上重要的一页。"通过研究，他认为"归义军乐营中除行政官员外，应有乐伎、歌伎、舞伎、杂伎及作语人等诸色伎艺行当；又有导演、编撰、领班、道具及布景人员。各色伎艺人及后台人员，构成乐营内的专业班子。专业班子内不同行当人员（如歌、舞、乐、杂技、作语、道具）的领班叫做'头'。高级技艺人员称做'音声博士'（吐蕃统治期似乎称作'检习博士'。见 P. 3730（9）《吐蕃酉年（841）正月沙州乐人奉仙等请领赏物牒》）；一般技艺人统称音声人、音声子弟（按照其专业行当之不同，又各有具体的称名）。"他概括出归义军乐营的结构系统：

乐营使————都　史————音声博士

歌　头——歌　人——弟子

舞　头——舞　人——弟子

散乐头——杂技人——弟子　　工人

作语头——作语人——弟子

借色头——借色人——弟子

李正宇先生认为：

节镇州郡乐营，随其节镇州郡级别的高下，在规格上当有一定的限制。但其乐部配置及实际规模似乎并不一律。P. 3773 背晚唐抄本《凡节度使新受旌节仪》载，"天使押节到界"，刺史须率军将、备鼓乐出迎，而"州府乐伎、队舞，临时随州府见有排比"。既云"临时随州府见有排比"，则诸州乐营配置及规模必有参差。

莫高窟 156 窟《张议潮出行图》画有前导鼓吹 8 人，后面又有舞队 20 人（舞者 8 人，操乐 12 人），共 28 人；莫高窟 100 窟《曹议金出行图》中，有前部乐舞仪仗 24 人（击鼓、吹角 6 人，舞者 8 人，伴奏乐队 10 人），后部乐舞供奉多人（画面残破，辨识不清）。这些乐舞供奉，无疑应属乐营人员，即所

谓“衙前乐部”。壁画所绘，当然只是归义军乐营的一部分，不可能把乐营人员全都画出。故上举数字不过略示其事，并不足判断归义军乐营的规模。榆林窟第12窟（谢稚柳《敦煌艺术叙录》编号为榆林窟第6窟）北宋供养人墨书题记《斋粮记》云：“乐营石田奴三十余人”，可为瓜州乐营人数提供最低限度的参考数据。至于归义军乐营的人数，则应超过瓜州乐营，据其拥有的技艺门类推断，估计约在50—100人之间。

李正宇先生认为归义军乐营中的乐人们根据技艺、行当的不同而分若干等级，一般的音声人当然身份低下，而能够“音声作语”的则“是乐营中颇受尊重的高级艺人”，同理，乐营中各个行当的领班人物也是高级艺人。他还根据对多件破历的研究认为，“乐营使、副，都是当地雅善宫商的名家，有的可能还是当地音乐世家”。[①] 就这一点说来，既然唐代宫廷中都有一些伎乐伶人能够因技艺而受到宠幸，那么在军中乐营中一些技艺高的乐人也会受到重视的。的确，乐人中是可以分出若干等级，但按照《唐律疏议》的说法，则均为“配隶之色”。李先生也注意到这些“高级艺人”很可能是“当地音乐世家”，既然如此，联系到伶人、乐人从北朝直到隋唐时代的社会地位，军中乐营也很难说是例外。我们从多处唐代的典籍中已经了解得比较清楚。当然，敦煌归义军乐营的资料为我们了解当时的乐营制度提供了不可多得的证据。李先生注意到这个层面并进行深入研讨，很令人敬佩。

还应注意的一点是辽的乐营。辽的官制在“北面”体系中有“著帐官”，魏良弢先生写道：“叛逆家属没为著帐户，设官管理，掌皇族之笔砚、牌印、裀褥、灯烛、床幔、殿帷、车舆、御盏等事。分设……著帐司。”[②] 但没有说明军中著帐户是否有乐人。那么辽代是否有乐营呢？其称谓又是如何呢？从俞正燮先生梳理的史料看，辽被籍没者所居之地为“瓦里”，“籍没著帐户伶官皆充之”。综合以上说法，可见辽军中著帐司所辖著帐户为被籍没的叛逆家属，居于瓦里，其中有伶官乐人。共有74个瓦里，著帐户显然有从事军中音乐者，这就是辽的军中乐营。

军中乐营究竟有多少，在军队中占有多大比例，陈旸《乐书》的记载足以使

---

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。

② 魏良弢：《西辽史纲》，人民出版社，1991年，第67—68页。

人了解到宋时此类人群的庞大：

> 圣朝太宗朝选东西两班善乐者充而名之。其器独用小筚篥、小笙、小笛，每骑从车驾奏焉。或巡狩，则夜奏行宫之庭。又诸营军皆有乐工，率五百人得乐工五十人。每乘舆奉祠还宫，则诸工杂被绛绿衣，自帷宫幔城至皇城门，分列驰道左右，作乐迎奉，丝竹鼙鼓之声相属数十里。或军中宴，亦得奏之。有绰刀枪盾蕃歌等戏。大中祥符（1008—1016）中，建玉清、昭应等宫，亦选乐工教于钧容，诏中人掌之，春秋赐会诸苑及馆伴契丹使。又有亲从亲事营之乐，及开封府牙前诸工。凡天下郡国皆有牙前乐营，以籍工伎焉。然蕃歌胡乐以之待契丹使，可也。乘舆行幸在国门外则可，在国门内亦用焉，臣未知其可也。①

宋代都城“诸军营中均有乐工，率五百人得乐工五十人”，都城军队中乐工的数量竟然占总数的十分之一。不仅京都，而且天下郡国皆有“牙（衙）前乐营”，这与《五代史》中所说的各郡都有乐营一致。“牙（衙）前乐营”是在籍的乐工乐伎之所在。

明代山西乐营的位置比较突出。大同是当时的重要北边，距京师不过数百里，一旦有敌入寇，则直接危及京师。所以，大同是当时京师的门户，为重要的边塞屯兵之地。既然拥有重兵，则必然有乐营——营户。在明代，大同乐营的乐籍来源可能与他地有所不同，即这里更多是被籍没发配至此者：

> 凡官吏人等犯枉法赃者，不分南北，俱发北方边卫充军。②

首先是大同这一重要北边乐营的需要，加上明代对建文余党以及多种官吏犯事者籍没俱发往北边配为乐户的举措，才有“诸边营妓如云，大胜京师”，大同“乐户较他藩多数倍”的局面。大同乐籍数量超乎寻常。如顾炎武所云，当时的大同曾经

① 陈旸：《乐书》卷一八八《东西乐班》，文渊阁《四库全书》本。
② 张廷玉等：《明史》卷九三《刑法志》，中华书局，1924年。

是“彩帛连楼满，笙歌接巷繁”，边地之繁盛可见一斑。《五杂俎》也说：

> 九边如大同，其繁华富庶不下江南，而妇女之美丽、什物之雅好，皆边寨之所无者。市款既久，未经兵火故也。谚称“蓟镇城墙”、“宣府教场”、“大同婆娘”为三绝云。

以守边将士为营业对象的大同婆娘竟成为当地的“特产”，何以致此，还是因为南北的罪吏及其家眷都给发配到这里。这些人在沦为乐户——营户之前，都是官宦人家。“大同婆娘”成为山西三绝之一（《万历野获编》称之为“四绝”之一）的背后有多少血泪，又有多少历史的沉冤！

由大同总兵所辖长城沿线诸如偏头、杀虎口、平鲁，以及雁门、平型等关，构成了一道道卫护都城的屏障，是明朝的北边重镇。《明史》载，大同巡抚樊继祖请益军饷，梁材言：

> 大同岁饷七十七万有奇，例外解发又累万，较昔已数倍。日益月增，太仓银不足供一镇，无论九边也。①

可见大同的驻军之众，这是接纳如此多罪民的必要条件。

> 山西起保德州黄河岸，历偏头，抵老营，二百五十四里。大同西路起丫角山，历中北二路，东抵东阳河镇口台，六百四十七里。宣府起西阳河，历中北二路，东抵永宁四海冶，千二十三里。凡千九百二十四里，皆逼巨寇，险在外，所谓极边也。山西老营堡转南而东，历宁武、雁门，至平刑关八百里。又转南而东，历龙泉、倒马、紫荆之吴王口、插箭岭、浮图峪，至沿河口千七十余里。又东北，历高崖、白羊，至居庸关一百八十余里。凡二千五十余里，皆峻山层冈，险在内，所谓次边也。外边，大同最难守，次宣府，次山西之偏、

① 张廷玉等：《明史》卷一九四《梁材传》，中华书局，1974年，第5150页。

老。大同最难守者，北路。宣府最难守者，西路。山西偏关以西百五十里，恃河为险，偏关以东百有四里，略与大同西路等。内边，紫荆、宁武、雁门为要，次则居庸、倒马、龙泉、平刑。迩年寇犯山西，必自大同，犯紫荆，必自宣府。①

大同是兵家必争之地，却有比较长期的稳定局面，这与明代俺答认定此地为他们与中原互市的窗口有关。“俺答曰：‘宣、大，我市场也’。戒勿动”②。可见俺答对大同的重视，而不轻易侵犯。大量屯兵以及由此带来的边塞的繁盛显而易见。“大同婆娘”名声远扬。从明清时期这些地区的县志、州志、府志、郡志中可以看到，这里驻扎军队的数量比他地要多得多，按照正常的配备，营户也必然多，更何况统治者有意识将全国的罪吏家眷籍没发配至此。

如此多的官宦及其眷属被发配至此成为乐户——营户，其中必有资质洁丽者，成为戍边的各级官员和军士玩弄的对象。不仅如此，连皇帝身边的宦官为了讨好皇帝，也挖空心思地将皇帝引向此地，这非为国事，而恰恰是因“大同婆娘”之名到此搜奇猎艳。

《明史·佞幸传》中记载了正德年间的佞臣江彬因妒嫉政绩卓著的朝廷重臣钱宁，为达到使得皇帝疏远钱宁的目的，而数次引诱皇帝到宣府、大同一带猎艳寻欢之事。江彬“因数言宣府乐工多美妇人”，投得荒淫无度的明武宗所好，在正德十二年（1517）八月，幸宣府。“彬从帝，数夜入人家，索妇女。帝大乐之，忘归”。江彬后又数次导武宗幸大同，并由大同渡黄河，次榆林，至绥德，经偏头关，抵太原，“大征女乐，纳晋府乐工杨腾妻刘氏以归。彬与诸近幸皆以母事之，称曰刘娘娘”③。明代的乐户身份最为卑微，乐户只能是当色婚配，平民百姓在婚姻问题上对这一群体绝对不会与其结缘，特别是这种朝廷的罪民聚集的地方更是如此。但身为皇帝，则可以将乐户的妻子纳为己有，佞臣们更是竭尽逢迎之能事，“以母事之”。这也是发生在山西的事情。《明武宗外纪》中亦载武宗在偏头关（今偏关县）

① 张廷玉等：《明史》卷一九八《翁万达传》，中华书局，1974年，第5246页。
② 张廷玉等：《明史》卷二二二《吴兑传》，中华书局，1974年，第5849页。
③ 张廷玉等：《明史》卷三〇七《佞幸·江彬传》，中华书局，1974年，第7886页。

纳乐户之妻之事。

从多种史料看来，营户的确为乐户之一种，他们同是贱民，同以音乐与色相（其中的女性）来谋取生计，同是被迫的不由自主的行为，所以，沈德符和俞正燮都清楚地看到了其实质。山西如此多的关隘，驻扎如此多的军队，加之建文之乱后，朝廷将许多忠臣义士问罪大多发往山西，是山西乐户更加密集的主因。

在明代，大同乐户可以分为三类：一是承值于王府者，毕竟大同为代简王的王府所在地；一是属于地方官府，地方官府也需要这一群体；再有就是属于军旅者，是为营户，而当时军旅中的营户数量是最多的。这里乐籍许多都是出于官宦人家，姿色和乐艺俱佳者必然较多，这是被征调到京师执事于宫廷的重要因素。京师乐户“大抵皆大同籍”，是说京师乐籍多从山西大同征调，但是他（她）们在被没入乐籍之前又是居于何处呢？大同籍的乐户其祖籍多非大同——他们来自天南地北，在畸变的乐籍制度下被聚到了这里。

第二节　山西乐户众多的原因分析

历史上的山西乐户众多，这有着政治、经济、社会、文化等多方面的原因。下面，我们尝试对这些因素作一些简要的分析。

一、物产丰富的山西是乐籍制度的温床

历史上的山西，可以说是农业社会中比较自给自足的丰腴之地。虽然乐户入籍政治制度的因素更为重要，但从经济的角度看，相对富庶地区更有适合人类生存的文化土壤，这也是不可忽略的因素。从地理环境看，山西在多山的区域内形成了多个盆地，这便是大同、忻定、晋中、上党、临汾、运城盆地。这些盆地被连绵起伏的太行、吕梁以及多条山脉所环绕，均为山西较为富庶的地区。而这些地区是历史上的乐户相对集中的区域，因此说在山西，相对富庶地区更是乐籍人士生存的温床。

山西省，特别是以上所讲的这些盆地，是农业经济相对发达的地区。其南部较为优越的地理环境，成为夏文化的中心区域。商代的山西，有众多的方国，说明以农业为主经济形态的发展。山西是周统治的中心区，在雄厚的物质基础上形成了春秋时代

晋文公的“霸业”。至于汉代，山西河东已居“天下之中”，为“都国诸侯所聚会”之地，并创造了灿烂的思想文化。及至乐籍制度建立的北魏时期，山西平城为拓跋氏的都城，而隋则把山西作为京师的粮仓。《隋书·食货志》载：“朝廷以京师仓廪尚虚，议为水旱之备……漕关东及汾晋之粟以给京师。”《通典·食货》亦载：“天下义仓又皆充满，京都及并州库，布帛各数千万，而锡赉勋庸，并出丰厚，亦魏晋以降之未有。”杨纯渊认为，“把并州与京都并称，说明当时山西地区农业生产的发展与社会经济的繁荣”①。历史地理学家谭其骧先生称“隋代的并州（治晋阳），是黄河流域仅次于长安、洛阳的第三政治军事中心”②。唐代天宝年间，“当时正仓所储超过100万石的关内、河东、河北、河南四道中，河东道仅次于河南道，达350余万石”③。近年来，考古工作者在晋南的许多县市发掘了大量的装饰豪华的宋金时期的砖雕墓葬，这也“间接反映当时农业经济的发展与繁荣”④。

明代，山西的乐户较他地为众，除了政治因素的考量之外，经济繁荣、相对安定、人丁兴旺也是重要的因素。元末明初的山西没有受到大的战争灾害，因此人口的密度相对较大，这是山西从洪武年间到永乐年间十三次大规模移民的主要原因。历史地看，人口稠密地区一般为经济相对发达的地区。既然山西有七十二王府，王府的所在地显然会考虑到经济方面因素。一方面，是大规模地向外移民，另一方面，却又将全国各地的罪吏发配至此，某种意义上讲明代的山西成了“罪吏”及其眷属的大监狱。我们不禁产生一种疑问：山西多次移民的动机与“罪吏”的不断发配填充是否有某种必然的联系呢？

除农业经济状况之外，还应看到，山西省有着丰富的矿产资源。主要有煤、铁、铜、铅、硫磺、硝、盐、矾、磷等，此外，金、银、锌、石膏、云母、水晶等也有一定数量的储藏，自夏代就有冶铜历史的山西，在历史上是比较发达的地区。正是这些矿产的开采，在为当地人民创造财富的同时，也为历代官府提供了源源不断的经济来源。此外，山西的纺织业、陶瓷琉璃业、酿酒业、皮革业等在中国历史上也都有自己重要的位置。几大盆地又成为粮仓。所有这些，编织成一幅较发达农

① 杨纯渊：《山西历史经济地理述要》，山西人民出版社，1993年，第115页。
② 谭其骧：《山西在国史上的地位》，《晋阳学刊》1981年第2期。
③ 杨纯渊：《山西历史经济地理述要》，山西人民出版社，1993年，第116页。
④ 同上，第138页。

业社会的图像，这就是历史上的山西。

经济的发展，必然给文化的发展注入活力。乐籍制度，为历代统治者所采纳，以致连绵不绝。统治者没有忘记这种制度的“祖籍”，明代将各地所谓“罪罚之人”的子女配往山西，入籍习艺，然后再转往京师等地，便是很好的证明。这些来自各地的人也将其地的音乐文化带到了山西，在这片沃土上融汇繁衍，创造发展。这种制度本身是残酷和不人道的，但客观上却对中国传统音乐文化的继承发展起了重要作用，这也是不争的事实。

《明史》载：

> 居正……及卒，帝为辍朝，谕祭九坛，视国公兼师傅者。……帝命司礼张诚及侍郎丘橓偕锦衣指挥、给事中籍居正家。诚军将至，荆州守令先期录人口，锢其门，子女多遁避空室中。比门启，饿死者十余辈。……诏尽削居正官秩，夺前所赐玺书、四代诰命，以罪状示天下，谓当剖棺戮尸而姑免之。其弟都指挥居易，子编修嗣修，俱发戍烟瘴地。赞曰：……张居正通识时变，勇于任事。神宗初政，起衰振隳，不可谓非干济才。而威柄之操，几于震主，卒致祸发身后。《书》曰“臣罔以宠利居成功”，可弗戒哉。①

如史籍所评述的，正是这样一位万历年间曾经被皇帝视为国公兼师傅者，在卒之初皇帝曾因其丧而辍朝，然而却因生前所采取的一系列改革和惩治腐败的措施而使得一些贪官和权豪群起而攻之，加之在任时“威柄之操，几于震主”，连皇帝也感到不舒服，怎能了得，落得个亲族被籍没，配往山西等地。这就是明代的历史。

在《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的普查工作中，河津县（现河津市）文化馆的师天群先生了解到许多张姓乐户自称为张居正的后代，后人世世代代为祭奠祖先一直供奉着张居正的神牌（张太娃家现存神牌且继续供奉）②。具体详情到底如何？带着这个问题，我们在近期又一次来到河津寻访。

---

① 《明史》卷二一三《张居正传》，中华书局，1974年，第5651、5653页。

② 参见师天群搜集整理《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》中的《河津民间器乐曲集》，河津县文化馆1989年油印本，第161页。

老艺人张太娃已经辞世，其儿媳高贵枝接待了我们。她请本村另一位郭姓乐户后人爬上阁楼，找出了我们此行主要寻访的张居正的神图。这是一幅复制品。据称是“文革”以后的七十年代末期所复制，由于原先的图年代久远，因此采用复制的方法进行保存，现图比原图在尺寸上有所缩小，画幅宽97厘米、内宽90厘米，长160厘米、内长144厘米，布画。

图11　河津乐户后人高贵枝

此图又称家谱、神谱、爷谱，图中有四人。面对图的右上方两人，均为男性。一人坐，头戴官帽，帽为黄色，两边有翅；一人立，为仆人的装束。图的左上方也是两人，坐着一人为女性，应是右边为官者的夫人，旁边也有一位站立的仆人。两边的灯笼上各写一个“张”字。在两边人物的中间有对联，上联为“慎终须尽三年孝”，下联为“追远常存一片心”，横批为“五世同堂”。对联的中间为供奉祖宗三代之神位。在其下是三排神位，但神位上均为空白，没有填写名字。在神位的下方还有对联，上联为“本必深兮叶乃茂”，下联为“泉之远者流自清”，横批为“永言孝思”。

高贵枝是本县夭头村高姓乐户的后代，也是“行内亲”。她告诉我们，早年听上辈人多次讲起祖上是张居正。在我们对本村另一位曾经与张太娃一起做事，并见过张太娃的父亲张蛋子的乐户后人郭红锁进行采访时，他亦讲到老辈乐人中间都知道此事。权倾一时的宰相，其后人竟然自明万历（1573—1619）后的数百年中一直在乐籍，令人慨叹。河津古称龙门

图12　采访图

县，位于黄河边，土地相对肥沃，矿产资源丰富，是唐朝名将薛仁贵的故乡，为山西历史上乐籍人员相对集中的县份。

山西省是我国古代文化的发祥地之一，其文化内涵相当厚重。就音乐文化来讲，其保存下来的音乐文物，从远古时期的埙、鼍鼓、陶鼓、特磬、铃，到周代的编钟、编磬的“金石之乐”，再到汉魏南北朝时大量的雕塑刻石中的乐舞、乐器，以至隋唐宋元辽金时期的砖雕、壁画中对音乐、戏曲的大量反映，明清时代的乐俑，等等，其数量和种类以及多种宗教、多民族音乐文化的融汇，在全国都占有相当的地位。襄汾陶寺龙山时期文化遗址出土的6种26件乐器，是目前全国范围内新石器时代晚期一个遗址中出土乐器种类最多、数量最大的组合，可视为中国礼乐制度的滥觞。西周晋侯墓葬群中出土的编钟，则显现出序列的进化过程，无论是四件还是八件为一组的编钟都显现出同期的最大组合。加之其后晋文称霸，又产生了师旷这样的音乐大师级人物，都说明山西在历史上音乐文化的先进性①。在有乐籍制度之后的山西，其音乐文化在全国也一直保持了这种先进性。存活在民间音乐中丰厚的文化积淀，经常带有活化石的意味。比如，在浮山县采访时曾听老艺人讲，他们的表演中有“参军戏”，但是当问起什么是参军戏时，他们却一无所知，只说是老辈人就是这么传下来的。此外，上党地区民间老乐户的后人有些尚能念唱院本、杂剧，完全是靠口传耳受，代代相承。

山西的古戏台、乐楼、舞楼之多，在全国也是首屈一指。从万荣县桥上村所存的一通北宋天禧四年（1020）《创建后土圣母庙碑记》中可知，在真宗景德年间（1004—1007）此地的神庙中就修建起了舞亭。碑阴后序记有：

> 修舞亭都维那头李廷训等。杨延嗣、杜文明、孙利、李福全、柳茂真、丁思顺、李用、王质、孙廷义、畅遂、薛廷嗣、孙普、牛钊、王密、孙惠宗、李显通、丰荣。

像这种记载北宋时期修建舞亭、舞楼的碑刻，在晋东南地区还有多处。至于

① 参见项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年。

金、元时代的戏台，据廖奔的统计，现在尚存的有十五处之多①。明代舞楼、戏台的遗存相当丰富，而且形式多样。有的在一处庙宇中竟然有多处戏台，诸如蒲县的东岳庙。有的戏台为对台，诸如夏县裴介镇的戏台，在相对的两座戏台上同时上演两台大戏，观众可以根据自己的口味和喜好做出选择，这也对演员们形成刺激，演不好就会门庭冷落，砸了饭碗，所以，会格外地卖力，造成竞争的局面。清代的戏台，在山西省可以说几乎村村都有，据新版《广灵县志》中的统计，仅广灵一县"古乐楼现存 62 座。除西留老疃乐楼为明代建筑外，其余都是清代建筑"。"从（20 世纪）五十年代的一份普查资料看，仅河津一县，即有舞台四百余座"②，这便形成了村村有乐楼、戏台的局面。庙宇中多有戏台、乐楼，而且地方官员为显示自己的政绩，与百姓同乐，也积极主持修建这些场所。康熙二十三年（1684）《灵丘县志》载知县岳宏誉撰写的《重修城隍庙和听楼引》云：

> 灵邑土俗，各庙宇有赛楼，每逢诞节召优演剧，以和神听，不失上古报赛遗意。独城隍庙赛楼缺焉未备，毋乃舆情实有憾乎。询之邑人，佥谓庙前丈许原系旧日楼基，不知毁于何年，老人犹有及见者。亟宜修举，无异议。

众多的演出场所为民间艺术的发展提供了必要条件，也反映出当时乐舞、戏曲文化之盛。

山西号称"民歌的海洋""戏曲的摇篮""吹打乐的故乡"，寺庙音乐、锣鼓乐、丝竹乐等也别具特色，构成绚丽多姿的民族音乐。乐户，就是在这样一种文化背景下得以生存。同时，也为文化的发展与保存做出了自己的贡献。

山西的乐户能成为历史上乐籍中最为显要者，还应归结到其适合这类人的生存的生态环境，以及山西距唐、宋和元以下的都城都在千里左右的独特的地理位置，这与我们将在后面探讨的乐户轮值轮训的制度有着直接的关联。至于乐籍生发地的因素则更无须多论，《皇朝文献通考·王礼考·泰陵圣德神功碑》中的下述记载，

---

① 廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社，1989 年，第 130—132 页。
② 《广灵县志》，人民出版社，1993 年。

说明当时的统治者是有意识地往山西输送乐籍中人：

图 13　蒲县东岳庙西戏台

图 14　蒲县东岳庙置地碑

图 15　蒲县东岳庙献戏碑

自明初绍兴有惰民，靖难后诸臣有抗命者，子女多发山西为乐户。数百年来相沿未革。一旦去籍为良，令下之日，人皆流涕。①

这种将各省“抗命”官员的子女发送山西为乐户的现象，竟然是“数百年来相沿未革”，这正是我们在前面所论述的乐籍制度在明代“畸变”的重要原因。在明代，全国范围内，山西的乐户是最多的，这都是制度“畸变”所造成的。在此之前，山西的乐籍比例绝对不会如明代这样凸显。明代京师的乐户以山西籍为最，这既看出乐籍中人是可以交流的，又为此时山西作为乐籍人才的重要培养地之一提供了佐证。乐户众多，才使得京师不断从此地征调选拔。的确，乐户在历史上的山西是一种普遍现象，非一时一地独有，只是经济发达、富庶的地区更集中罢了。

从晋东、晋南地区丰富的宋元时期的戏曲、音乐文物的大量遗存，可以看出当时此地乐舞文化的丰富性，山西的晋中、晋东南地区，在金、元时代未受大的战乱影响，较为安定，因此，散乐、杂剧活动有较大的发展。《录鬼簿》中所收录的北曲杂剧作家，主要分布在“黄河以北中书省所辖的三个地理区域，即山西（9人）、河北（31人，包括彰德，今河南省安阳市）、山东（8人）；又发展到黄河以南诸地区（5人）。其中大都、真定、东平、平阳作家较为集中，而这几个地区也是北曲杂剧的兴盛之地”②。大都者，为元的都城，文化集中，自不待言；真定者，据元葛逻禄乃贤《河朔访古记》载，其时“优肆娼门、酒炉茶灶、豪商大贾并集于此”。东平，因曲阜在其属下，历来是封建帝王的朝圣处。至于平阳，据王恽在至元年间撰写的《平阳府临汾县重修后土庙碑》记载，平阳“风俗率勤俭，尽地利，忧深思远，有陶唐之遗化焉，用是富庶。而事神报本之礼尤恪，岁时殚出，唯恐居后，岂终岁之劳一日蜡者之意欤”。说明这些地方为当时重要的礼乐之地，而且平阳在元时成为蒙古统治者保存文化典籍的地点③。这也说明此地的文化传统深厚。

山西的晋南地区，与北宋时的东、西两京相近，自然也深受其文化的影响。其

① 《皇朝文献通考·王礼考·泰陵圣德神功碑》。
② 廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社，1989年。
③ 宋濂等：《元史·太宗本纪》，中华书局，1976年。

乐舞杂剧，很快就波及至此，而且，从这里走出的人才，也深深影响了宋代的乐坛。

出自泽州的艺人孔三传，他首创“诸宫调”，直接促成了中国戏曲的音乐结构和演出体制的形成。由于典籍对孔三传记载得过于简括，其是否亦为乐籍中人尚未可知。

《碧鸡漫志》载：

> 熙、丰、元祐间……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。①

《梦粱录》亦载：

> 说唱诸宫调，昨汴京有孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱，今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此，说唱亦精，于上鼓板无二也。②

诸宫调有如此的影响，从汴京很快波及临安，更在金朝地界产生了巨大反响。诸如“董西厢”和《刘知远诸宫调》成为存世的巨著。董西厢者，亦写山西蒲州之事。

金元时期，皆为北方少数民族对中原的领治，他们自然要掠夺中原的文化。《三朝北盟会编》记载的大量教坊艺人被掠北上，这些工伎艺人在金人的押解下，从巩县渡黄河后在山西境内绕道云中（今大同）转燕山，沿途多逃亡病死者，“逮至燕、云，男十存四，妇十存七，孰存孰亡，蕾莫复知”。这些散落在山西境内各地的艺人，也成为其地乐舞、戏曲文化的发展的主要力量。

山西南部的泽州、上党、河东、解州、蒲州、平阳、汾州等地属于宋文化的中心地带，其后虽然为女真人所据，但依然是宋文化的延续，这一点可以从戏曲上得以证实。北宋是杂剧的兴起与发展期，由诸宫调发端，形成了中国独具特色的戏曲

---

① 王灼：《碧鸡漫志》卷二，《中国古典戏曲论著集成》卷一，中国戏剧出版社，1959年，第115页。
② 吴自牧：《梦粱录》卷二〇《妓乐》，浙江人民出版社，1984年，第193页。

艺术。进入金代，当南北对峙的局面形成，山西南部的广大地区成为北杂剧的一个重要发展与传播地带，由此才出现了“董西厢”等代表性的巨作。山西为金所据的时期，更多受到宋文化的影响。山西南部地区的乐户有演戏的传统，并形成了独特的戏曲形式“乐户戏”，在高平的西李门二仙庙戏台边的刻石上所留下的宋、金时期搬演乐户队戏的图像便是很好的证明。正是得天独厚的文化和地理环境，才能培养出如此众多的戏曲大家，也使乐户有更多的用武之地，为其生存与发展提供了文化、经济、地理等多方面的条件。如此，才会使得明代朝廷有意将南北各地的罪罚之人的眷属配为乐户遣送至此，致使此地乐籍文化有更大的发展。

至于大同，这塞外的雄藩、粮仓，北魏时的都城，元代的西京，历史上“北方丝绸之路”的要冲，为当时中国与北方民族易货贸易的重要集散地的地位，前有论及，不再赘述。

二、从音乐文物看历史上山西的文化土壤

如果说，单凭史料尚不足以说清山西在历史上的文化土壤对乐户这一群体存在的适宜，我们还可以从文物的角度加深对山西乐户文化繁盛的认识。

文物部门提供的材料，目前全国范围内保存下来的辽、金以前地面古建筑百分之七十以上在山西①，古建筑的主体是庙宇和道观，这充分说明当时这一区域经济的发达。如果当地人在其时贫穷不堪，是没有精力和财力大规模地搞如此宏大的建筑群体的。元代以下到明清时期的庙宇更是不可胜数，由此说明山西在历史上是较为发达的地区之一。经济的发达与繁荣，必然对其文化起着重要的影响。我们知道，迎神赛社一般均在神庙中进行，这些庙宇也成为当地的文化中心。如此多的庙宇，则显现出当时这种文化形态之繁盛。宋、金以下，戏曲音乐文化渐为主流。庙宇中的戏台、舞楼、舞亭、舞厅，成为搬演戏曲乐舞的场所。万荣、临汾、沁县等地保存着宋代建乐楼、舞楼、舞亭的碑记。从稷山马村金墓砖雕上可以看到北宋晚期的戏剧舞台。中国目前所能见到最早的舞台、戏楼的实物遗存在山西，遍布全省的演出场所的遗存，成为宋、金以下音乐、戏曲在山西繁盛的历史见证。

---

① 参见《最新实用中国地图册》（中国地图出版社 1993 年版第 23 页）：“本省存有占全国 70% 以上的辽金以前古建筑。”

图 16　平顺大云院五代伎乐雕塑之一

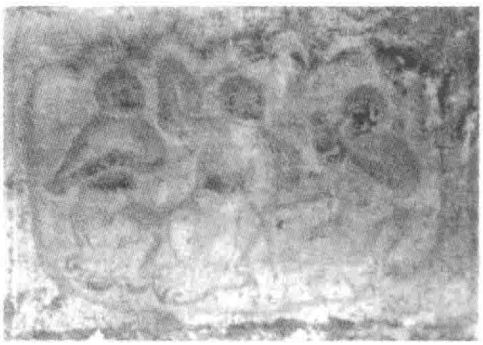


图 17　平顺大云院五代伎乐雕塑之二

图 18　翼城武池乔泽庙元代戏台

图 19　襄汾金代伎乐砖雕“啸”

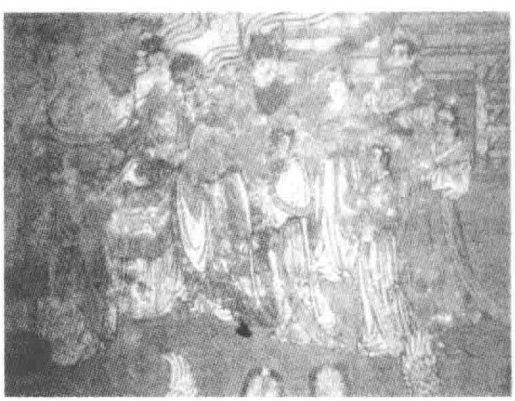


图 20　高平开化寺宋代《祭祀图》

图 21　灵邱觉山寺辽代塔雕伎乐弹箜篌

如果说，山东、河南、四川、江苏等省汉代画像砖石上的乐舞百戏是历史上的一大艺术特色，那么，山西晋南地区以及河南部分地区宋、金、元时的戏曲伎乐砖雕则是独树一帜的。目前所见晋南墓葬出土尚存的伎乐砖雕数量竟达数百块，最为集中者当属襄汾、曲沃、新绛、闻喜、稷山、侯马，次之则有临汾、洪洞、垣曲等地，这些砖雕既有各种乐器的演奏场面，又有戏剧表演的场景，形式多样，内容丰富，风格独具，还有对演出场所的表现，以及民间社火杂耍等，充分反映出当年这一带的音乐戏曲活动之盛。

自北魏以降，佛教文化在山西以五台山为中心有了较大发展。在建于北魏、北齐时期，重建、重修于隋、唐、宋、辽、金、元、明、清时代的寺庙遗迹上，有许多雕有乐舞场面的经幢，既反映出音乐文化与宗教的联系，又显现出寺庙与世俗文化的融合。雕刻技艺比较高的有晋城青莲寺唐慧峰和尚塔须弥座上的奏乐图、平顺大云院五代时期七宝塔塔座上的乐舞图、沁县南涅水石刻馆藏宋代经幢上的奏乐图、佛教圣地五台山佛光寺唐代经幢上的伎乐图、安泽马壁乡海东村唐代造像碑上的伎乐场面、洪洞广济寺元代遗址经幢上的鸟身人面伎乐、潞城辛安原起寺唐代经幢乐舞、浮山博物馆藏唐武德年间的线刻乐舞石雕、长子法兴寺宋代经幢乐雕、灵邱觉山寺塔伎乐砖雕，以及高平西李门二仙庙的两幅乐舞线刻图，等等。此外，北魏时期司马金龙墓出土的线刻、圆雕乐雕，榆社北魏墓石棺床上的伎乐均为珍品，林林总总，美不胜收①。只有当时当地乐舞文化繁盛，乐舞才会以各种方式表现并得以留存。

古建筑中的壁画、砖塔上的伎乐雕塑场面又是一番天地。

位于高平县陈坯镇王村东北舍利山阳的开化寺，现存大雄宝殿为宋熙宁六年（1073）建，殿内四壁有宋绍圣三年（1096）画工郭发所绘的壁画，是我国现存宋代壁画中不可多得的珍品。壁画场面有八处与乐舞相关，表演者均为俗人的装束，无一僧尼。

① 参见项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年。

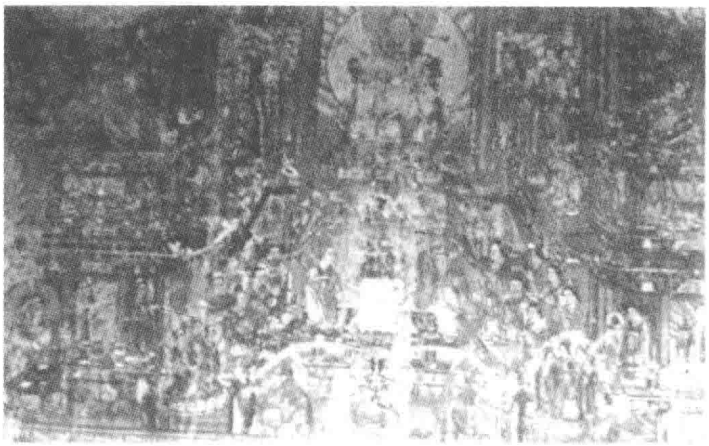


图 22　高平开化寺宋代《宫廷乐舞图》

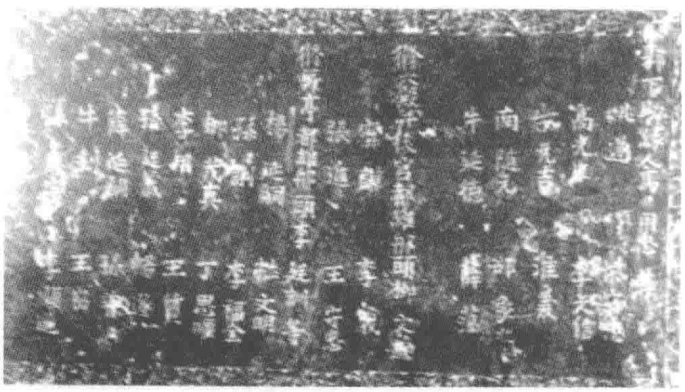


图 23　修舞亭碑记

图 24　新绛金代伎乐砖雕之一

图 25　新绛金代伎乐砖雕之二

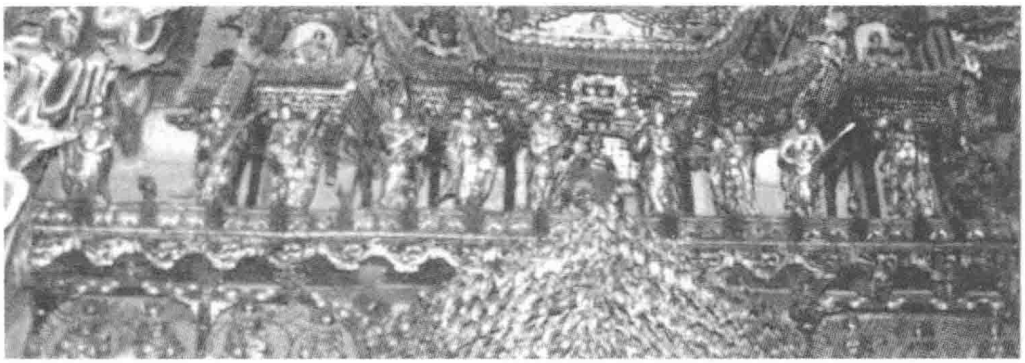


图 26　隰县小西天明代悬塑乐队组合

“祭祀奏乐图”在北壁西边上隅。当主人拜祭时，有乐伎六人奏乐。前排三人（均为女性）为吹笙、吹箫和奏拍板者；北壁东边中隅为“宫廷乐舞图”，此图为开化寺壁画中乐舞场面最大者。画面中，在大殿的中部，两位舞伎正在翩翩起舞，两侧有乐队。左边可辨者有排箫、琵琶、鼓、笛、笙等；右边可辨者有拍板、横笛、鼗鼓、竖箜篌、笙、大鼓等①。两幅奏乐的图像显示为祭祀音乐与宫廷燕乐并存，而且祭祀音乐中奏乐的女性占多数。可见当时祭祀奏乐，并无男女之别。乐舞表演者应是宫廷乐籍无疑。

明崇祯七年（1634）由东明禅师创建的小西天，位于隰县城西的凤凰山巅，是当地一处重要的佛教寺院。大殿内有多组伎乐悬塑造像，乐器品种为竖箜篌、琵琶、琴、笛、钹、韵锣、三弦、筚篥、鼓（均为扁鼓，演奏者将其悬挂在颈项之上，垂在胸前腰际）、拍板等，尚有乐器缺失者。现存有乐伎近 40 人。在一处大殿中有如此众多的伎乐造像，实为罕见，为研讨明代寺庙音乐提供了一份珍贵的资料。

图 27　隰县小西天明代伎乐悬塑

大殿的正面右上方（第四佛龛上方）有

① 山西古建筑保护研究所编：《开化寺宋代壁画》，文物出版社，1983 年。

一组悬塑似为戏曲演员的造型，应为八人，自左至右第七人缺[①]。看乐人们的装束，是僧众与俗人并处。

汾阳田村后土圣母庙是重要的迎神赛社场所。为明嘉靖二十八年（1549）重建，正殿内西、北、东三壁满绘工笔重彩壁画，沥粉堆金，色彩鲜丽。壁画描绘圣母的生活情景，三壁画面各自完整又彼此衔接。西壁为《巡幸回宫图》，北壁为《后宫燕乐图》，东壁为《出巡起驾图》。这三幅图中均与音乐有关，场面宏大，人物众多。《巡幸回宫图》和《出巡起驾图》中的军乐骑吹仪仗与《后宫燕乐图》中的奏乐侍女是明代壁画中珍贵的音乐记录。可以看到明代乐人在不同音乐形式与种类中的表演情况。

骑吹仪仗均为十骑戎装，所奏乐器有：唢呐、长尖、号筒、同鼓。其中尾口弯曲式长尖和马背同鼓的图像难得一见；北壁《后宫燕乐图》，回廊百转之中众侍女或集中、或分散，多持乐器，似乎在等待着圣母的召唤而准备演奏或演唱。所见乐器有：轧筝、拍板、四弦曲项琵琶、小弦子、七弦琴、笙、龙头笛、鼻笛、瑟、提琴。清晰的鼻笛为首次发现。《后宫燕乐图》是研究古代宫廷燕乐的生动资料[②]。奏乐之人为乐籍人员无疑。

新绛县阳王镇的稷益庙，亦是迎神赛社的重要场所。该庙元至元年间（1264—1294）重修，正殿内西壁的下方是“祭庙图”，以“昊天玉皇上帝位”“始祖后稷神位”为中心，铺开了祭祀庄严肃穆的场面。长条祭桌上摆供三牲大礼的祭品，丰盛的酒菜，以酬谢神灵保佑。祭祀的人群以皇帝、大臣为先导，率百官在一片笙鼓齐鸣的祭曲中执笏虔诚叩拜，左右陈列各类乐器。左边有筝、鼓、柷、竖箜篌、笛子、排箫等，右边有笙、琴、鼓、编钟、敔等。这群乐工身着礼服，神情肃穆，心怀虔敬，专心致志，各司其职，倾全力合奏幽雅神秘的祭祀乐曲[③]。这为我们了解乐工们在祭祀中的奏乐表演提供了形象的资料。

芮城县博物馆藏八屏通景堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》，为明代的巨制。表现唐中兴名将汾阳王郭子仪生辰，其子婿僚属为其祝贺场景。在左边第3、4屏上，乐

---

① 参见项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年。
② 同上。
③ 同上。

伎们所奏乐器为轧筝、笙、笛、箫、鼓、韵锣、拍板（6片）等7种，共8件，这是典型的中原地区乐队的组合形式。其中的轧筝，就目前所见典籍所载最早为唐代，郭子仪生活在唐中兴年间，所辖区域即包括芮城在内的汾阳府一带，而且郭子仪的主要活动区域也包括河东一带，可见这幅堆锦所传达的信息既有历史感，又有地域感，价值之重大自不待言①。作为封王的将军，其府第中有自己的乐户符合制度。虽然此幅堆锦创作时间为明代，但就作者准确历史感的把握，在绘制之时应有所本。此幅堆锦对于了解唐代王府乐户很有助益。

山西与道教相关的音乐文物也是不少。浮山县东张乡贯里村天圣宫出土唐武德年间的乐舞经幢，这个八角形石柱八面各有一个用流畅的线条刻画的乐伎，其中七幅为乐人，一幅为舞女。所奏乐器为神鼓、五弦、笛、筚篥、拍板、笙、羯鼓，演奏者体态匀称大方，具有典型的唐人风范。

《山西通志》载：唐武德二年（619），唐高祖认老子为其远祖，于“龙角山诏建老子祠，四时备礼祭祀”。玄宗于开元十四年（726）御书额及碑文赐之，诏改庆唐观。宋天圣五年（1027）改观为宫（即天圣宫）。又据《浮山县志》，唐高宗（李治）自以李氏老子之后，命乐工制道调。玄宗时，诏道士司马承祯制《元真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫青上圣道曲》，以合奏于庆唐之观。及太清宫建成，太常卿韦绦制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲②。

文献与出土文物相印证，在唐代，不仅佛教音乐是俗乐，道教音乐也是如此。而且是宫廷乐师的创制。无论是佛教还是道教，其音乐均是乐人的创造。

山西芮城永乐宫，为纪念道教的宗师吕洞宾而建。吕洞宾，道号纯阳子，传说他的老家即在永乐镇。永乐宫中的壁画完成于元至正十八年（1358），气势恢宏，名扬中外。

“奏乐图”为其一。在宴飨桌前有5位乐人，分别为吹笙、打鼓、击拍板、奏10面韵锣与吹笛者；“童子伎乐图”位于大殿藻井的四面，一组童子伎乐，每边3人，共计12人。其中有9人为奏乐者，3人为舞者。3位舞童均为幼童，位于藻井

① 参见项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年。
② 同上。

图 28　浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之一

图 29　浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之二

的南边。奏乐者在东、西、北三面。东面为古琴、韵锣、笙；西面为笛子、拍板、法螺；北面为两面鼓，另外一人在敲钟。这与当时乐人所用乐器没有二致。道教音乐，如同道教一样，均是接近世俗。就乐籍制度来讲，那些生来就在乐籍中的儿童，必然从小就要习乐演奏，这是他们赖以生存的饭碗，童子伎乐很可能为乐籍中人。我们注意到，清代太常中直接就有用道士奏乐的。作为本土宗教，其音乐自唐代以下与宫廷和地方官府所用的世俗音乐结合非常紧密。

历史上上党郡乐户众多，现在长治市所属各县都有乐户的后人。乐户云集之地，留存下来的与乐户文化相关的文物也是出奇地多。地面上迎神赛社的庙宇，以及庙宇中的壁画砖雕石刻，咽喉殿、咽喉祠等，都是乐户文化的忠实记录。地下出土的文物也显现出乐户文化的丰富性。在明、清两代官职人员的墓葬中多随葬仪仗

俑，少的十几件，多则上百件。先有吹鼓手鸣锣开道，后跟马队，随行侍俑立队于后，生活用品和家具陈设品等依次排列放置，气势较为宏大。这成为长治明、清墓葬的一大特色。市博物馆所存这些乐俑，是市区周围的多处明清时期的墓葬中所出。经查，持乐器者即有上百件。

图 30 浮山明代乐俑

图 31 长治明清乐俑

乐俑着绿色与青色，所持多为吹奏和打击乐器，有号、管、笛、唢呐、铃、鼓、钹、板、锣等，属鼓吹仪仗乐队的编制。吹奏乐器的形制各异，唢呐有大有小，有长有短，有粗有细。有的可见簧哨。有的唢呐从形制上可以看出为三截，说

明碗与杆是套在一起的。号的握持方式不一，有倒持者。还有一人演奏钹、鼓两种乐器者。这是乐户承值官府的生动写照①。类似的乐俑在屯留、浮山也有出土，显现出晋南地区乐籍文化的繁盛。

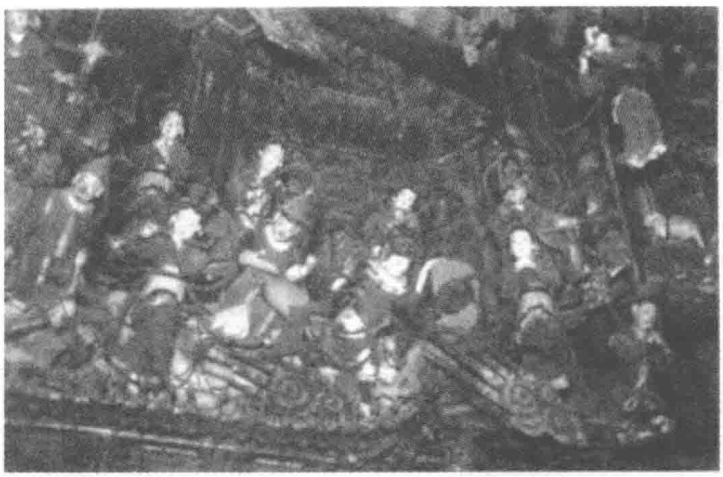


图 32　长治梁家庄观音堂明代悬塑伎乐

如果说，寺庙音乐应是笙管作为主奏乐器的组合，那么，位于长治市西郊梁家庄的观音堂悬塑有多位唢呐吹奏者，更说明寺庙的俗乐色彩。明万历十年（1582）建的大殿中布满悬塑，大殿坐东面西，在殿内西南角的上方，有彩色伎乐悬塑一组，色彩艳丽，造型生动。奏乐者十人，所奏乐器后排有管子、拍板，第三位奏乐者乐器已失；前排有横笛（头部弯曲）、鼓（2）、管子、唢呐（2）等，还有一位舞者。在西墙上方亦有一位吹奏唢呐者。从悬塑的着装上也可以看出绝非僧侣，显然是乐人无疑。

说寺庙中的乐人多非僧尼，除了文献记载，山西出土的以及地面古建筑中的文物也可以证实。安泽海东村东招贤唐代造像碑上有奏乐者八人，成为一组。自左向右分别为竖箜篌、吹笙、筚篥、筚篥、排箫、横笛、横抱曲项琵琶、横抱直项琵琶②。整体来看，这些乐人的装束很难与僧尼的形象相联系。

---

① 参见项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000 年。

② 同上。

繁峙岩山寺的金代壁画，为佛乐与俗乐共存的场面。与音乐相关的壁画有六处，其中的“佛传故事（夫人信香）”“释迦牟尼说法图（护法神将）”“佛传故事（掴鼓报喜）”等，虽然是讲佛传故事，但所用乐器如琵琶、鼓、笙等，以及其中奏乐的乐伎，显然非佛家子弟。至于“鬼子母本生故事（宫中宴乐）”“酒楼卖唱”则又显示出宫廷与市井民间音乐的景象。特别是后者，在古树成荫的河岸旁建有一座酒楼，楼外侧酒帘高悬，上书“野花攒地出，村酒透瓶香”。楼内宾客满座，品茶饮酒，凭栏赏景。有两位鼓乐艺人正在酒楼上卖唱。后面一位双手执拍板，正在击节伴奏，拍板比较长大；前面一位美貌妙龄女子，右手执一小棒，边击鼓边唱，鼓下有三根长棍做成的支架。这应是宋金之时诸宫调、陶真、唱赚等说唱艺术形式的具体反映。

图 33　繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之一

图 34　繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之二

清康熙十八年（1679）再次重修的繁峙作头天齐庙，为迎神赛社之地，其壁画为乐户祭奠神灵的真实记录。在天齐大帝塑像两边，各有奏乐壁画一幅，奏乐之人均为女子，当地百姓称之为“女子八音会”。

左边一幅奏乐者六人，所用乐器自左至右为唢呐、扇鼓、大锣、小锣、管子、板。在演奏者的前面有一长桌，第五人面前的桌上有铛铛一面，以及击奏用的弯形小棍。

右边一幅奏乐者六人，所用乐器自左至右为三面云锣、大鼓、钹、笛子（当地百姓称为“梅”，乐人将笛子斜靠在肩头没有吹）、似琵琶的三弦乐器和笙。这显然是乐户中女乐在迎神赛社中的表演。

高平西李门村二仙庙，现存中殿为金代建筑，为迎神赛社之地。殿前月台的束腰处有两幅线刻奏乐图。一为线刻队戏图，一为线刻方巾舞图。

第一幅位于东侧，服饰为中原人的装束，共有十人，分别为：手鼓、拍板、箫、箫、笛子、腰鼓、腰鼓、表演者、表演者、指挥。

第二幅位于南侧，装束为胡人。有六人，分别为：笛子、舞者、舞者、舞者、击钹、击钹。当地百姓称这种形式为“队戏”，亦即由“乐户”们搬演的戏，应是由队舞演化而来①。至于队舞与队戏之关系，我们将在后面论说。

平定姜家沟一号墓乐舞壁画为北宋的遗存。“乐舞图”位于墓室的东南壁面，画面中帐前正面弧形排列七名奏乐女子，前面居中有两名女童相对起舞。左起一人敲击方响，方响为上下两排，每排八片，与陈旸《乐书》中记载的一致；第二人吹洞箫；第三人捧一攒笙，笙为长嘴；第四人吹双排管的排箫；第五人斜上方持曲项琵琶，为拨弹；第六人奏拍板，拍板六片；第七人手握双槌敲击扁平的架鼓。这显然是当时乐籍人员的真实写照②。

---

① 参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年。

② 山西省考古研究所、阳泉市文物管理委员会、平定县文物管理所：《山西平定宋、金壁画墓简报》，《文物》1996年5期。

图 35　高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之一

图 36　高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之二

晋城府城关帝庙，是当地迎神赛社的重要场所。现存为明清建筑。后大殿为关帝殿，前檐施檐柱四根，每根上浮雕着不同的戏剧故事、民间传说、神话故事和社会生活情景，形成在同一根柱子上独立的构图内容。其中有乐户们执事应差时的各种表演，鼓吹、打击、弦乐、演唱俱全。

图 37　晋城府城关帝庙清代柱雕伎乐

以上仅是很小一部分，在山西类似的音乐文物还有相当的数量，反映出乐籍文化的繁盛。在元代以前无论壁画、乐俑、石雕，所记录的都是俗人的奏乐场面，即便是在寺庙和道观中也不例外。倒是几处明代的寺庙壁画中，有了僧人奏乐的图像。诸如五台山佛光寺文殊殿中的罗汉奏乐，以及繁峙宝藏寺放焰口的图像，隰县小西天伎乐雕塑中为和尚与俗人同奏，这反映出明代以下佛教音乐的新变

化。我们亦将在后面加以论述。

三、宫廷与官府释放乐籍人员对民间音乐的具体影响

自乐籍制度建立起，便不断有人入籍，同时，也有相当数量的人以种种原由从乐籍中解脱出来。这些乐籍人员在脱籍之后，对各地民间音乐乃至宗教音乐影响深远，对宫廷、官府所用的音乐与民间音乐的沟通起着至关重要的作用。

以下史料可能是官府释放乐户的最早记录。《周书》卷二一《司马消难传》：

> 初杨忠之迎消难，结为兄弟，情好甚笃。隋文每以叔礼事之。及陈平，消难至京，特免死，配为乐户。经二旬放免，犹被旧恩，特蒙引见。寻卒于家。

司马消难在配为乐籍后又被赦免，完全是因为其与隋文帝当年的特殊关系。这是一个特例，因政权的更迭被籍没的前朝重臣，终念兄弟情谊而网开一面。

隋文帝在建国初期，因不喜音乐，而将乐人们罢遣为民。《隋书·裴蕴传》中有明确记载。可以说，这是中国历史上第一次大规模地释放乐籍人员。王昆吾先生指出：隋文帝音乐政策的客观效果，可以从后来的音乐文学发展中见出。他对宫廷音乐进行了充实和整顿；他遣散散乐伎人，实际上增大了民间音乐的力量；俗乐摆脱雅乐的限制，也更有利于自身的发展。有了这个基础，才有了炀帝时代的进一步的音乐繁荣①。

如果说，隋代由于帝王的好恶对乐人名籍的去存有着相当的随意性，那么，唐代的乐籍制度则是比较完备的。在唐代，宫廷释放乐籍人员是依制而行。

《新唐书》卷四六《百官志》之刑部都官：

> 凡反逆相坐，没其家配官曹，长役为官奴婢。一免者，一岁三番役。再免为杂户，亦曰官户，二岁五番役。每番皆一月。三免为良人。六十以上及废疾者为官户，七十为良人。每岁孟春上其籍，自黄口以上印臂，仲冬送于都官，

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996年排印本，第444页。

条其生息而按比之。乐工、兽医、骗马、调马、群头、栽接之人皆取焉。①

这段文字对官奴婢、杂户、官户有解释，即长役者为官奴婢，赦免到两年内应差5个月者为杂户，直至再次赦免成为良民。至于一直得不到赦免但年龄已达60岁以上，以及有残疾之人则为官户，看来是一种对贱民“优恤”的政策。作为上年纪者和一些残疾之人由官府提供一些相应的生活保障措施，但依然不是“良民”，要想过正常人的生活，则要到70岁以上才会自动除籍。这种制度是否针对在宫中执役者尚不可知，因为《大唐新语》中说乐人是“终身继代，不改其业”②，从官书看，这一时期毕竟有这种法律，是否真能照此办理则又另当别论了。

《唐会要》卷三四《论乐》：“乾封元年（666）五月敕，音声人及乐户，祖母老病应侍者，取家内中男及丁壮好手者充。若无所取中丁，其本司乐署博士，及别教子弟应充侍者，先取户内人及近新充。”③

《旧唐书》卷一七《文宗本纪》：“开成二年（837）三月甲子朔，内出音声女妓四十八人，令归家。”

《新唐书》卷七《顺帝本纪》载：贞元二十一年（805）三月，顺帝诏裁减教坊，“放后宫及教坊女妓六百人”。

《新唐书》卷一二三《李峤传》：“张易之，神龙二年（706）代韦安石为中书令……（峤）乃上书归咎于时，因盖向非曰：……又太常乐户已多，复求访散乐，独持大鼓者已二万员，愿量留之，余勒还籍，以杜妄费。”

说中宗李显时太常乐工中独持大鼓鼓者已二万员有失夸张，但史料透露出的信息是：散乐也是乐籍，因演奏单一的乐器的人数量太大，故将这些人遣返原籍。至于这么多的乐户勒返还籍是从良，还是依旧贱籍，没有说清楚。但从宫中放一大批乐户还归原籍是没有疑问的。

宝历二年（826）十二月，庚申，出宫人三千，省教坊乐工、翰林伎术冗

① 欧阳修等：《新唐书》卷四六《百官志》，中华书局，1975年，第1200页。
② 刘肃：《大唐新语》卷之二《极谏第三》，许德楠、李鼎霞点校，中华书局，1984年，第18—19页。
③ 王溥：《唐会要》卷三四《论乐》，中华书局，1955年排印本，第628页。

员千二百七十人。……大和三年（829）三月乙酉，罢教坊日直乐工。……七年闰七月乙卯，以旱避正殿，减膳，撤乐，出宫女千人，纵五坊鹰犬。①

俞正燮说："《北史·崔昂传》云律文妇女年六十以上免配官，唐则六十皆一切为蕃户，七十皆一切为良。亦谓其不足使耳。"② 可见，在唐代既有按制度释放乐籍人员者，又有各朝的皇帝因一时的"宽容"或者因乐工冗员，宫廷不堪负担而裁减。王建《温泉宫行》诗云："梨园弟子偷曲谱，头白人间传歌舞。"③ 这显然是讲宫内的乐工年老除籍之后的情形。既然届时会除籍，便早作打算，将宫中乐谱偷出，以备返还民间时能够以教学为生。但这还是讲宫中乐籍，地方乐籍可能不会如此。

如果说，宫廷中以种种原因主动释放乐工是为一途，那么，尚有一些因战乱等而流落民间的事例。诸如唐代安禄山造反，京师乐工的散失等。著名诗人白居易的《琵琶引并序》，即是描写教坊乐人流落民间的情况。

自言本是京城女，家在虾蟆陵下住。十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒。五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。钿头云篦击节碎，血色罗裙翻酒污。今年欢笑复明年，秋月春风等闲度。弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落车马稀，老大嫁作商人妇。商人重利轻别离，前月浮梁买茶去。去来江口守空船，绕船月明江水寒。夜深忽梦少年事，梦啼妆泪红阑干。④

这位曾属教坊第一部红极一时的女乐，陷入不堪回首的悲哀之中。

宋代有军中乐营中人年老落籍的制度，朱熹在《按唐仲友第三状》中云："仲友又悦营妓严蕊，欲携以归，遂令伪称年老，与之落籍。"只有年老者才能落籍，但此人却利用了这种制度，将年轻的营妓携归，这显然不是一般人所能办得到的。

---

① 欧阳修等：《新唐书》卷八《文宗本纪》，中华书局，1975年，第230—234页。
② 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二。
③ 王建：《温泉宫行》，《全唐诗》卷二九八·王建二，中华书局，1960年，第3375页。
④ 白居易：《琵琶引并序》，《全唐诗》卷四三五《白居易十二》，中华书局，1960年，第4821—4822页。

宋金时代的乐工们在非常时期颠沛流离而散佚各地者，也是比较多的。《东京梦华录》讲到南宋将都城迁至临安之时，因教坊乐工大量散失，或称被金人掠去而不胜感慨：

> 今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所，然遇大宴等，每差衙前乐权充之，不足，则又和雇市人。近年衙前乐已无，教坊旧人多是市井路岐之辈，欲责其知音晓乐，恐难必也。①

国破家亡，乐人逃散，宫中教坊一度徒有虚名，连知音晓乐者都难觅，只好雇市人充数。可见当时的乐工流散之巨。

乐籍流散的突出事例还有北宋都城汴梁被金人攻占，大量的乐工被徙，沿途不乏伤亡病逃，真正到达金都的只不过十之二三，《三朝北盟会编》有明确的记述。不管以何种方式，宫中乐人流落民间，都会对民间音乐的发展有所促进。一旦战乱平息，新政权为自身的需要和制度的延续性，又会将散佚民间的乐人和乐器重新集聚，为我所用。《元史》载：

> 至元元年（1264）冬十有一月，括金乐器散在寺观民家者。先是，括到燕京钟、磬等器，凡有三百九十有九事，下瞿刚辨验给价。至是，大兴府又以所括钟、磬乐器四十事来进。太常因言："亡金散失乐器，若止于燕京拘括，似为未尽，合各路寺观民家括之，庶省铸造。"②

从这里可以看出因战乱而导致乐人和所用乐器流散民间又重新汇集的情况。

即便是在乐籍制度产生畸变的明代，在入籍人员较为复杂的情况下，亦有释放宫中乐工的举措。沈德符讲到：

> 宣德十年（1435），英宗即位，谕礼部曰："教坊乐工数多，其择堪用者

① 孟元老撰、邓之诚注：《东京梦华录》，中华书局，1982年，第142页。
② 宋濂等：《元史》卷六八《礼乐二》，中华书局，1976年，1694页。

量留，余悉发为民。”凡释教坊乐工三千八百余人。[1]

《明会典》中亦有宫中释放乐户的法律：

凡本司老疾不堪承应之人，旧例悉放原籍为民，一体当差。[2]

前面一条所云属于“数多”的缘故，后面则是宫中“老疾不堪承应”，这仅限于宫中教坊乐工，地方官府与军旅之中的显然不在其中，至于罪吏及其眷属被配往北边者也不在此列。除宫中乐籍之外，均是终身继代的。

实际上，并非没有开明的皇帝愿意削除贱籍，《大明会典》云：

景泰七年（1456）议准，原系民户，今为乐户，许令改正。其乐户内有愿从良者听其自首，与民一体当差。是已有豁除之机，惜景泰不终于位，不复承行。[3]

这应当是想从制度上革除者，可惜景泰皇帝朱祁钰有心无力，刚刚议准便改朝换代，天顺帝即位，乐籍失去了被豁除的机会，接下来乐籍制度又实施了近三百年！

清代，在雍正之前即有多次释乐工的行动。

《康熙会典·教坊司》：顺治八年（1651）改女乐用太监四十八名。

《大清会典事例·乐部·典乐》：顺治八年，奉旨停止教坊司妇女入宫承应，更用内监。

《簪云楼杂说》云：顺治壬辰禁良为娼，以丧乱后良家女被掠，展转流落乐籍，其误落于娼家，许平价赎归。壬辰九年（1652）也。

《康熙会典·教坊司》：顺治十二年（1655）复用女乐四十八名。

---

① 沈德符：《万历野获编》卷一《释乐工夷妇》，中华书局，1959年，第15页。
② 《明会典》卷九五。
③ 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二。

《皇朝通考·乐考·乐舞》：臣等谨案云：初制分太常、教坊二部。教坊则由各省乐户挑选入京充补。顺治八年停止女乐用太监。十二年仍改女乐。至十六年复改用太监，遂为定制。①

宫廷和官府释放乐籍人员，自隋代至清代都有实施。唐宋时期年老可以除籍，但也有非制度因素脱籍者。因皇帝的好恶有之；因冗员不堪负担者有之；战争等原因散失者亦有之，凡此种种。从记载看，有时释放乐籍人员一次就有数千人，这些受过专业训练的乐人回到原籍，或者散落民间之后，必然对各地的音乐生活产生重要的影响。

我们看到，许多曾经红极一时的乐人，依制而削籍时已是风烛残年，失去了固定的生活来源。虽然有些可以通过授徒维持生计，但也有相当数量因生活无着遁入空门，成为佛家或道家子弟。《洛阳伽蓝记》载，高阳王雍有三百乐伎，“入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽白”，“雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者”。唐代卢纶的《过玉贞公主影殿》诗则云：“君看白发诵经者，多是宫中歌舞人。”这也是乐籍人员与僧道乐发生关联的一个重要途径。中国的传统音乐像一个大的链环，无论宫廷音乐中的雅乐、俗乐，还是军旅中的军乐，乃至宗教音乐，其实都有非常紧密的关联。即便是在政治异常黑暗的明代，也有大规模释放宫廷乐籍人员的行动。这些在籍的和曾经在籍的乐人们成为中国传统音乐体系的支柱。在官乐人以及脱籍乐人对民间音乐活动的影响是显而易见的。毕竟在官乐人在为官府执事应差以外，还是要为民间百姓服务的，这为他们的职业特点所决定。他们是乐舞文化的主要传播者。

山西为乐籍制度的发源地，隋唐时代的山西是朝廷所特别看重者，且与都城长安相近；宋代的山西距都城汴梁也不远，特别是晋南，简直就是在天子脚下。至于元代，山西仍然是多位王家的属地，由于乐籍制度在明代的畸变，罪吏及其眷属不分南北均发配至此，一时间乐籍数倍于他地者，并成为向京师输送乐籍人员的训练基地。既然上千年来山西都在历代王朝的荫庇之下，距隋唐宋元明清各王朝的都城

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二。

都不甚远，在地理上形成了一种优势，加之明代政治因素的考量，乐籍制度在此较他地凸现也是顺理成章之事。

第三节　除籍后的山西乐户

一、除籍对山西乐户之影响

经历了上千年的实施过程，乐籍制度终于在清代雍正年间寿终正寝。由于历史的惯性，或者说习惯于此种生活生存方式，乐人不会因除籍而全部改投他业，但毕竟从国家制度上是予以禁除了。除籍对山西的乐户们造成了什么样的影响，还要作一些具体的分析。

清代山西多种地方志书记载，当乐籍制度被禁革，许多地方的确是执行了皇帝的圣旨而除去了乐户们的另册户籍，使之归良。但贱籍虽除，职能却依旧，其生存生活方式在其后的近两百年间没有根本的变化。《浮山县志·风俗》有比较明确的记载：

> 立春，先期一月，用乐户，假之冠带，曰春官、春吏，又装春婆一人，叩谒于官长及合邑荐绅之门，诵吉语四句。一报春，至期先一日，集优人、妓女及幼童扮故事，谓之演春。次日，率僚属，朝衣朝冠，侈仪从，迎春于东郊。归则鼓吹导前，土牛、芒神居后，升之公堂而宴之。至五更，礼毕，鞭牛使碎，名曰打春。是日，人家取春牛土，书吉利字于门，并啖萝卜数片，名曰咬春，取荐辛也。雍正元年，令乐户娼妇归良，春官、春使、春婆仍旧焉。民国成立，此俗遂除。①

看来革除乐户并不顺利。虽然明令禁革，但乐户仍旧，皇帝的诏书也不管用，这些人依然在民间从事着自己的职业，直至民国才将此俗除去，这已经是二十世纪的事情了。

---

① 《浮山县志·风俗》，1935年修，浮山县地方志书编纂办公室1988年重印本，第577—578页。

史料与实地调查显示，雍正元年的乐户除籍，至少在清代没有对山西的乐户产生根本性的影响。与武昌、扬州等比较发达城市的乐户成为妓院的代名词不同，山西的乐户依然主要以与音乐相关的行当来维持生计。

从雍正到清代末年的近两百年间，山西的乐户一直延续着以往的路。许多县衙中仍有乐户在执事应差。“民国十五年（1926）以前，凡河津籍乐户，每年均有一个月到县衙义务服务，名为‘听差’”①。民国初年稷山的衙门口还设有官方设的艺人公共下处（即住房），经常有艺人留住，一切开支由总班头李明娃（县城西关人）负责供给，主要服务于官方的迎来送往以及一些宴会等，人员统一由总班头安排②。在这些地方，乐户的职能没有些许改变。然而，乐籍制度毕竟已经走到末路了。虽然乐户在清代末期依旧在地方官府中轮流应差执事，却有如两种不同的颜色之间的过渡，毕竟处在转化之中。首先，不再有到宫廷中轮值的事情，这使得山西作为宫廷乐户培养基地的地位得以根本地动摇。军旅中也不再需要营（乐）户艺人。进入民国时期，王府也已消失，原先乐户主要的恩主均已不再，因此便有了以官府为恩主向以百姓为恩主的转化，这是乐户艺人们必须面对的。

在许多地方，即便有乐户为官府执事应差（诸如河北许多地方志书中有吹鼓手在清末光绪年间仍领官府俸银的记载），也是数量有限，多数以往依附于宫廷和王府、军旅中执事者，没有了以往的生活来源，这是相当数量的一个大群体。在不执事应差之后，乐户们更多以为当地的富贾乡绅和平民百姓的红白喜事以及各种民俗活动办事来获取酬劳，并且制定一些规矩划分“坡路”，以分割地盘的方式来保住饭碗。所谓“坡路”，即是乐户艺人们划分卖艺地盘的意思。这种以百姓为恩主的转化，增强了乐户们的竞争意识，对技艺的要求也会更高，否则，得不到一方百姓的认同便等于失去了饭碗。参与《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》工作的景蔚岗先生在调查中得知，晋北地区有一种“堆伙计”（有些地方称“对架”、“对棚”）的民俗，即某些主家在操办红白喜事之时，常常同时请两家乐户班社，对吹对奏。这里有两种情况，一是主家为显示自己的富有而为之，另一种则是由于百

① 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第90—93页。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》各县市的送审稿。

姓们看到乐户们长年办事显疲沓，不认真演奏而想出的对策。两家班社并不一定都能获取报酬，这要看技艺以及演奏的认真程度。如果演奏不认真，主家便有可能分文不付，此家乐户班社因此而颜面全失，严重者会导致班社的领头人物一蹶不振。如此，在“堆伙计”的演奏中，表演多是格外卖力。八仙过海，各显其能，十八般武艺全部亮出，唯恐“掉架”。这边乐声刚住，那边家伙便起，往往是同一乐曲的翻调演奏，意在技艺上压倒对方，常常会因此累得吐血，但也要顶住。因为主家是按演奏卖力的程度以及技艺的高下付酬的，如果在演奏中败下阵来，便抄起家伙走人，主家也分文不付。乐人们常常谈起某某人因在“堆伙计”中败阵名誉扫地而一病不起，可见其残酷性。这反映出恩主变化之后的竞争。当然，这是对不认真演奏的班社而言，只要卖力，主家也不会不付酬劳的。

以上的事例与我们未调查之先的想象差距甚大。原先我们以为所谓对棚者，虽然有竞技的一面，但更多是主家为显示自己的经济实力、讲排场而为之，却不曾想到还会有如此残酷。这使我想起在辽宁省辽阳市对鼓乐班进行采访时的场景。虽然现在已经不会出现主家不付钱的情况，但每每遇到对棚之时，艺人们的演奏的确要比平时卖力得多。当时主家所请的鼓乐班，一班的特色是以演奏传统乐曲为主，熟知各种礼规程式，演奏者的年龄也普遍较大；另一班以年轻人为主，除了传统乐曲，更多演奏时令小曲，只要能够迎合围观者，什么当下走红的影视歌曲，均在演奏之列。在激烈竞争的态势下，以演奏传统乐曲见长的一位老乐人为了能够吸引观众，竟然打起了架子鼓。其实，他们演奏的乐曲传统地道，这为一方民众所公认，但现在人们已经不完全看重于此，更多是图个热闹。而乐班则是要想方设法吸引观众，保持乐班的威望，才逼使老乐人出此下策。老艺人的架子鼓演奏与他吹奏乐曲的水平简直不可同日而语。事后老人家告诉我这纯属无奈，必须适应现在人们的口味①。虽然对棚的内容有了变化，但这种习俗却被变异地保留了下来。山西目前的一些地区依然保留了对棚的习俗。

迎神赛社，即是在祭仪程式下以歌舞酬神驱疫的大型活动，乐户们在其中担当重要角色。以下是乐户们承揽迎神赛社时的合同，说明恩主变化之后的情况。

---

① 项阳：《喜丧·对棚·传统·现代——辽阳鼓乐班一瞥》，《中国音乐年鉴》1993年卷，山东教育出版社，1994年。

立贴药（帖乐）户人某某某，今揽到下史兴村神前祭祀典。今择于某月某日下请，午早到。吃饭毕，打鼓地三次：四、六、八。换乐器，换厂（氅）。午后下请，游庙，用细乐8名，前行2名。焚香回来，祭风，神前供盏，吹台夜戏，供茶酒。第二日早鼓地一次，早盏（盥）洗供粥寿，打太平鼓，供盏，卯眼，跑太阳。回来吃饭毕，起驾游村。回来祭风。晚吹台夜戏，供茶酒。第三日一切杂事俱照前□所办。由主礼调用。细药（乐）俱要细厂（氅），额则□则，□□俱全。前行要蟒衣、朝靴新鲜，不得破旧口礼。临时如有一物不妥，短少一名，罚钱一千文。当日同中言明，大钱四千五百文，黄黑茶叶四两，晋大（太）烟三包。早，粥饭；游村走糊洛汤，半斤重卷则（子）每一名二个，盘费钱十二文；晚饭菜汤，供盏毕，每名卷则（子）一个①。

这里将用乐人的数量、每天必须做的事情、每日饭食和报酬，甚至乐器衣靠等都作了明确规定，一旦违反，还有惩罚措施，可谓事无巨细。

平顺县西社村两个王家乐户的“分乡文字”官契：

立分乡文字人王三有、王双全。自（兹）因主家爷台（按，指办事主家一方，这是乐户对其尊称）红白喜事不均，兴讼在案，已蒙堂训。断：王三有分乡河西岸：山后、高岸上、河北立、北岸上、东青北、西青北、大小夺断（按，以上为西社村附近的村名，下同）。王双全分乡河东岸：东禅、黄花掌、掌立、广立、北干村、土和上、东西五马。以后凡有红白喜事，各照村名应事，不许乱行。如若不遵，禀官究处。平顺旧城文武衙门，逐年照旧伺候，两家一第一年。倘有祝贺喜事，票唤两家均到。城关并外乡（按，指城关及王家所居范围以外未分的乡村），一第一年办事。两家各执一纸，不得乱行。恐口无凭，故立分乡文字存照。

道光七年（1827）三月初五日（按，上盖大印），立文字人王三有、王双

① 潞城县漳移村陈天珍藏本（民国年间本）《祈贺雨条规文范》中的“乐户订活帖”，载寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999年，第562页。

全。（这种坡路是经过官家认定的）

原先都是为官府应差，自然不会衣食无着。道光七年（1827），距雍正除乐户籍已经是百年之后，这里的乐户已经习惯了新的生活方式，开始有序地划分范围，各行其事。我们注意到，这些已经除籍的乐户后人依然要到“旧城文武衙门，逐年照旧伺候”，还是要到衙门中应差，而且规定每家轮流应差一年。

西社村王家乐户一张原契（用红纸书写）：

五社公议，用王新会办事。无论迎神赛会，喜庆之事，应理办事，以遵规条。言明在黄牛村立下官房，以备五社定事。两出情愿，今将规条开启：

十里以下娶亲，乐户六名，工钱贰千文。十里以上娶亲，乐户六名，工钱贰千贰百文。白事当日乐户六名，工钱壹千壹百文。

黄牛村

南桃村

王家庄　　五社同具

赵庄村

韩家园

光绪二十年（1894）二月十九日五大社同具

五大社即是五个村社，他们联合起来制定统一红白喜事、迎神赛社之时雇佣乐人的数量以及工钱。五大社为一方，乐人为一方，一旦约定便要遵照实施，不得随意更改与违反。我们看到，光绪二十年距乐户除籍已有170余载，这里依然对这一群体以乐户相称。

长子县小关岭三（山鬯）庙十村转赛时所立的筹帖：

立筹帖文字乐人科头阎双会、阎女成、杨富群。今承揽到十村在于小关馆（按，即长子县小关岭神庙）护国灵贶王神前享赛事。定于闰三月初四迎神，初八日送神。享赛三朝，迎送五日。迎神四文四武，走队细乐八名，粗乐四

名，前行一名。早乐三场，壮士前后拾扮，接头在外。卯筵三盏。照规前后行二名，鉴（监）斋、执宿二扮、报食二名。三场赶趁队九个，吹戏九出、晚乐院本、杂剧三场。下厨、祭台、八仙迎寿、猿猴脱壳、太平鼓板齐整。细乐八名、前后行二名，细乐细氅，红大帽、额则、接挂、尾则（按，即雉尾，即翎子）。笙箫笛管锣鼓等事，一切乐器俱要新鲜，皆鸣响亮。男乐俱要精壮，衣甲务要新鲜。神厂上马队戏一场。一应吹打等事，听主礼先生调用。合社公议，赐腔价大钱肆拾千文整。赛事以毕，照数领取。如有临时缺少一名，跌钱壹千文。如要不听调用，轻则神前责处，重则禀官究治。恐口无凭，立筹帖为证。

光绪二十四年（1898）前三月十七日立筹帖文字人阎双会、杨富群、阎女成。

后批：吃油二斤，黄黑茶叶半斤，正赛每人吃面壹斤。

社首　苗永明

主礼先生 牛东林①

以上三位立筹帖的乐人称为科头，科头也是乐户，是乐户的头领，负责对乐户的组织、管理。三位科头承接了十村联办的迎神赛社活动，则招呼自己所管理的一帮乐户上事。这里也对应事的全过程作出细致的规定。可以看出，除籍之后的山西乐户依然是有组织地在行事，依然从事着以音乐为主要谋生手段的行当，依然到县衙中执事应差。在什么样的场合演奏什么样的乐曲、杂剧、院本，都有一定之规。传统依然被传承延续着。

二、乐户后人对传统音乐的继承与发展

乐籍制度被禁革，使长期在宫廷和地方官府中执事应差的一群失去了依赖的饭碗，这是不争的事实。但在此制度的基础上千百年来形成的民俗传统非一朝一夕所能改变，从而形成了乐籍制度“名亡实存”的局面。这些人还在，他们的专业技

① 参见乔健、刘贯文、李天生著的《乐户：田野调查与历史追踪》第五章“乐户的存在形态及其执业活动”，江西人民出版社，2002年，第123页。

艺仍在，他们掌握大量的曲目并熟知各种与音乐相关的礼俗程式。官府以及地方百姓种种以其为主要参与者的民俗活动没有变化，需要这一群体继续展示技艺。当乐籍制度禁革之后，乐户们最重要的改变就是不用到宫廷中轮值轮训了；从其中少量人员仍到地方官府中应差，直至发展到没有为官府应差的局面，这就需要这一群体重新定位。

然而，长期形成的职业习惯和生活方式是难以改变的，这就好比让种田人放弃土地，让水中的生物生活在岸上一样，毕竟终身继代以此为业，反而使这一群体适应了这种生存环境。乐籍制度的禁革，要求这一群体在生活方式上做出调整，但这种调整还是需要以其自身所长为基础，这就促使他们转而倚重于地方百姓。转化观念，面对现实，认清自己的饭碗来自一方百姓而不再是官家。

百姓需要用乐的时间和场合有哪些呢？最为常见的就是婚丧嫁娶，过满月、周年，还有诸如立春、上元节、天中节、迎神赛社等民俗节日，以及开张典礼等，这些特殊的时间和场合都需要这一群体提供服务。乐户们所长，便是通晓各种仪礼的全过程。代代相传、长期积累的乐曲、戏曲以及时令小曲是他们赖以生存的饭碗。恩主的转移促使这一群体更加注重技艺水准的提高。乐户后人们适应新形势而找到了新的定位，传统音乐在山西乐户后人手中得到了新的发展。这是乐人职能的延续。

《代县志》云：清雍正元年废除了乐籍制度，八音艺人开始自行组织鼓班、鼓房，承揽婚丧大事的吹奏。同时随着戏剧艺术的兴盛，高明艺人武成心等又用八音乐器模仿戏剧演唱的腔调进行吹奏，音色圆润，吐字清晰。演奏时以笙代丝弦乐，管子代须生，口琴代小旦，唢呐代丑角、净角、老旦等。代城的武老鼓房，由武三塄的曾祖算起，世习八音，至今已有一百五六十年的历史。西关张墨旦与武家有亲戚关系，跟随武家学得八音技艺后，自行组织鼓房，并将吹奏技艺传给儿子张贵喜。清末、民国年间，还有黄当房鼓房、韩曲村沈长福弟兄等名艺人①。

我们注意到，乐户艺人们演奏的乐曲，不断受到当时的新文化因素的冲击。不到宫廷中轮值轮训，意味着从宫廷到地方乐曲一致性的程度逐渐削弱，或称淡化。

① 代县地方志编委会纂：《代县志》，文献书目出版社，1988 年，第 364 页。

乐户们在保持祖宗留下的技艺的同时，有些乐曲失去了特定的表演场合，则必定一步步趋于弱化。没有了新的由宫廷确认的曲目和表演形式，只能是吃过去的“老本”。由于恩主的改变，必须不断创造新的乐曲以适应新恩主的需要，因此，便出现了传统部分流失，而当地一些群众喜闻乐见的时令小曲和演奏形式不断充实到乐户艺人的演唱、演奏之中，诸如用乐器模仿大家所熟知的戏曲唱腔也便成为乐户艺人们必不可少的了。清代是诸多地方性的乐种、曲种的大发展期，多种新音乐形式在这一时期生发，这与除籍之后“乐户”们为适应新的环境和生存的需要，强调区域性音乐文化的特色不无关系。生活在各地的这样一个专业乐人群体，为了生存必须有新的创造。禁除乐籍的举措，最明显的受益者应该属“女乐”。既然皇帝有明诏，可以救女乐脱离苦海，此类人便改变了自己的生活。据在上党地区的调查，许多原先必须使用女乐的场合，由女乐演唱的地方，在除籍之后，多改为由器乐演奏了。虽然世俗观念还对此类人保持了相当的精神压力，但她们毕竟从世代屈辱的职业中解脱出来了。自然，随之而来的便是由她们所承继的“小令三千”技艺的逐渐消亡。

山西在进入二十世纪后，虽然也同全国一样发生了巨大的变革，但与传统音乐相关的形式和一些曲目却相对比较完好地保存了下来，这有赖于文化土壤的丰厚，民俗传统的“顽固”，以及民间的现实需要。我们所要做的就是站在历史的高度将山西所保存的音乐传统加以深入细致地调查，对乐曲的形式和曲目进行综合性、同时又是分门别类的分析剥离，对传统音乐所负载的文化内涵进行审视，以梳理出中国音乐传统的发展脉络和多种形式的相同与相异所在。

第三章　乐户的组织和文化形态

第一节　宫廷中乐户的组织结构与等级观念

既然是制度，就有相关负责实施的组织结构。宫廷中掌管礼乐的机构为太常寺，太常寺属下又有太乐署和鼓吹署，虽然在不同的时期名称上有所变化，但实质相同。前者掌管宫廷雅乐，后者多是礼仪用乐。

太常者，初为旌旗名。《尚书·君牙》："厥有成绩，纪于太常。"孔传："王之旌旗画日月曰太常。"《文选·张衡〈东京赋〉》："建辰旒之太常，纷焱悠以容裔。"薛综注："辰谓日月星也，画之于旌旗，垂十二旒，名曰太常。"①

《汉书·百官公卿表第七上》：

> 奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞，又均官、都水两长丞，又诸庙寝园食官令长丞，有廱太宰、太祝令丞，五畤各一尉。又博士及诸陵县皆属焉。景帝中六年更名太祝为祠祀，武帝太初元年更曰庙祀，初置太卜。博士，秦官，掌通古今，秩比六百石，员多至数十人。武帝建元五年初置五经博士，宣帝黄龙元年稍增员十二人。元帝永光元年分诸陵邑属三辅。王莽改太常曰秩宗。②

《通典》对太常之由来表述甚详：

---

① 参见《汉语大词典》第2册，汉语大词典出版社，1988年，第1471页。

② 《汉书》卷一九《百官公卿表》，中华书局，1964年，第726—727页。

今太常者，亦唐虞伯夷为秩宗兼夔典乐之任也。周时曰宗伯，为春官，掌邦礼。秦改曰奉常，汉初曰太常。欲令国家盛大长存，故称太常。……北齐曰太常寺，置卿及少卿、丞各一人，掌陵庙、群祀、礼乐、仪制、天文、术数、衣冠之属。后周建六官，置大宗伯卿一人，是为春官。隋曰太常，与北齐同。炀帝加置少卿二人。大唐因之，龙朔二年改太常为奉常，咸亨元年复旧。光宅元年改太常为司礼，神龙初复旧。卿一人，掌礼仪祭祀，总判寺事；少卿二人，通判。领丞一人，主簿二人，博士四人，太祝三人，奉礼郎、协律郎各二人，斋郎五百五十二人。郊社、太公庙、大乐、鼓吹、太医、太卜、廪牺等署，各有令。①

实际上，太常的主要职责之一是负责宫廷中具体实施礼仪乐典。宋代欧阳修奉敕撰的百卷本《太常因革礼》对此有简括的表述：

臣修等闻昔秦燔灭诗书，而礼乐尤其所恶。故汉兴二百余年，而郊祀之礼听于方士。乘舆所御，不过袀服。及至显宗，然后发愤太息，凿空耕荒，以有三雍七郊，百官备物，辂车衮冕，以祀天地。养三老五更于学，然后学世有述焉。汉末丧乱，永平遗文，复就湮灭，而江左学者犹能言之。萧梁之时，日不暇给，犹命陆连、贺玚等五人分治五礼。及至隋文，天下初合，享国日浅，亦能于兵烬之余，收集南北仪注，为百三十篇。故唐兴，得以沿袭为贞观、显庆、开元之礼。古之君子，于战伐崎岖之中，犹不忍礼乐之废，苟有一日之安，则相与戮力讲求，其勤如此。宋有天下，承平百年，宪章文物，远迹三代。而观书于太常者，独有《开宝通礼》，得为完书。其余颠倒脱落，无所考证，至不及汉唐者，此有司失职，学者不讲之过也。昔太祖皇帝，始命大臣，约唐之旧，为《开宝通礼》，事为之制，以待将来。其后更历三朝，随事损益……以为《开宝通礼》者，一代之成法，故以《通礼》为主，而记其变。其不变者，则有《通礼》存焉。凡变者，皆有所沿于《通礼》也，其无所沿

① 杜佑：《通典》卷二五《职官七》，中华书局，1988年，第691—693页。

者，谓之新礼。[1]

欧阳修在此阐述了太常的作用和因革。最为要者，是礼有变与不变之别。不变者，是历代沿袭；变者，则是适应时代而异，由此才有因革。至于太常寺所辖的具体实施礼仪乐典的机构太乐署与鼓吹署，《通典》有较为明确的说明：

太乐署：《周官》有大司乐，掌成均之法，亦谓之乐尹，以乐舞教国子。秦汉奉常属官有太乐令及丞，又少府属官并有乐府令、丞。后汉永平三年，改太乐为大予乐令，掌伎乐人，凡国祭飨，掌诸奏乐。魏复曰太乐令、丞，晋亦有之。齐铜印墨绶，进贤一梁冠，绛朝服。梁、陈因之。后魏置太常博士。北齐曰太乐令、丞。后周有大司乐，掌成均之法。后改为乐部，有上士、中士。隋有太乐令、丞各一人。大唐因之，掌习音乐、乐人簿籍。

鼓吹署：《周礼》有鼓人，掌六鼓四金之音。后汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府。晋置鼓吹令、丞，属太常。元帝省太乐并鼓吹，哀帝复省鼓吹而存太乐。梁有鼓吹令、丞，又有清商署。北齐有鼓吹令、丞及清商部，并属太常。隋有鼓吹、清商二令、丞，至炀帝，罢清商署。大唐鼓吹署令、丞各一人，所掌颇与太乐同。[2]

按晋荀勖的说法，“九寺可并为尚书”。可见太常寺卿在魏晋之时的官阶非常之高。太常为礼乐之司，隋唐以前太常寺卿在九卿之内，宫廷对其所掌也是极为看重的。当时的乐人簿籍在太乐署，而太乐署又归太常所辖，自然太常也就是乐人簿籍的管理之地了。

出于太常为礼乐之司的考虑，将筵宴之乐分立，教坊开始发挥其筵宴俗乐的功能。

《隋书》卷一五《音乐志》载：“至（大业）六年（610），帝乃大括魏、齐、

① 欧阳修：《太常因革礼》，上海商务印书馆，1936年，第1—2页。
② 杜佑：《通典》卷二五《职官七》，第695—696页。

周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之。”作为“坊”者，在隋代没有明确即为教坊，“坊”在此只是用来安置乐人的场所，而正式作为音乐机构的教坊，还是应该从唐代开元年间开始。

唐开元年间（713—741）确立的教坊，按《百官志》“国家乃以伶人之久次者为使”①，教坊官员有“音声博士”“中官为教坊使”“教坊副使”② 等，在教坊之中，又有宜春院和梨园。这些人的管理应是属于宫廷内人，是因技艺精到能够在宫中长期执事的伶人。这是唐代宫中教坊的制度。作为地方官府所辖的州县教坊则很难说有如此的官阶。

至于掖庭，《通典》载：

> 掖庭局令：秦置永巷，汉武更名掖庭，置令，掌宫人簿帐、公桑、养蚕及女工等事。后汉掖庭令掌后宫贵人采女，又有永巷令，典宫婢，皆宦者，并属少府。大唐置二人。③

掖庭是管理宫人的部门。而宫人中又有相当数量的官婢。《大唐六典》卷六《刑部都官》条“凡初配没，有伎艺者从其能而配诸司。妇人工巧者入于掖庭，其余无能咸隶司农。……其余杂伎则择诸司之户教充”，说明犯罪贬配时，对具有伎艺者分别配属有关各司，有音乐才能者，配属太乐署乃至鼓吹署。没入掖庭的是贱民中的女性，在宫廷中使用。其中聪颖而有音乐技艺者，则被分遣入乐籍。《因话录》载：天宝末，蕃将阿布思伏法。其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工④。《唐会要》云：“开元三年（715）二月敕：禁别宅妇人，如犯者，五品以上，贬远恶处，妇人配入掖庭。”⑤ 综而论之，掖庭中显然有隶为乐工——女乐者，配入掖庭是五品以上罪吏的眷属。这是说，官阶较高者的眷属才被配入掖庭。

宋代，教坊又归于太常寺，却依然是俗乐的大本营。宋代教坊十三部唯以杂剧

① 高承：《事物纪原》卷六《教坊》，《丛书集成》本，商务印书馆，1936年，第216页。
② 王应麟：《玉海》卷一〇六，江苏古籍出版社，上海书店，1990年第2版，第1947页。
③ 杜佑：《通典》卷二五《职官七》，中华书局，1988年，第757页。
④ 赵璘：《因话录》，古典文学出版社，1957年。
⑤ 王溥：《唐会要》卷四一，中华书局，1955年，第746页。

为正色。这里的部与色是同义语，十三部即为十三色。各色有色长。《梦粱录》中即有“乐伶色长看盏”“色长独奏玉乐器”① 等。“妓乐”条云：“散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板色、歌板色、琵琶色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军色。色有色长，部有部头，上有教坊使、副钤辖、都管、掌仪、掌范，皆是杂流命官。”

岸边成雄先生认为，北宋之教坊由乐官、乐工组成。乐官分为使、副使、都色长、色长、高班都知、都知（都管）六种；乐工则系依乐器乐种区别，与承继唐朝俗乐遗声之四部等构成。都知、色长则系乐工中遴选者。唐朝教坊有使、都知等乐官，据此推测其为宋制之前身，当无疑义，惟当无宋制之完备而已②。

地方官府中没有太常的名称，却有衙前乐部和府县教坊。既然教坊归属太常寺，那么，地方官府的教坊实际上兼有礼乐职能，由此形成较为完备的礼乐体系。

《明史·职官志》：

> 教坊司，奉銮一人，正九品，左、右韶舞各一人，左、右司乐各一人，并从九品。掌乐舞承应。以乐户充之，隶礼部。嘉靖中，又设显陵供祀教坊司，设左、右司乐各一人。
>
> 女官……司乐，司乐四人，典乐四人，掌乐四人，女史二人，掌音乐之事。③

《皇朝文献通考》讲：本朝不设教坊杂技，其领于内务府者，曰升平署④。这只是名称的变化，至少在雍正之前，升平署是承担起教坊的职能的。以上所论是宫廷太常与教坊中在品的官秩，至于一些其中的小头目者，则是无品位的伶人乐官，在此不论。⑤

---

① 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社，1984 年，第 16—20 页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973 年，第 50 页。

③ 《明史》卷七四《职官志三》，中华书局，1974 年，第 1818 页。

④ 《皇朝文献通考》卷二〇〇《乐考一三》，浙江人民出版社，1988 年，第 9487 页。

⑤ 至于宫廷中音乐机构的设置与官制，岸边成雄先生在《唐代音乐史的研究》一书中考据甚详，可供参照，本章不再作更多的阐述。

第二节　山西地方官府所辖乐户的组织结构与传承关系

唐代的教坊以宫廷为主，地方也有州县教坊。宋代则有衙前乐部、府县教坊，明清时代在地方官府中亦有教坊的称谓。但州县的乐籍管理者显然是没有什么官品的。州县衙署中管理乐籍（或称乐户）的召集人为科头，所谓科头者，只是乐户的召集人而已。

科头亦出自教坊，教坊歌乐分部分科，其头目称为科头。《唐摭言·散序》载：

> 其日，状元与同年相见后，便请一人为录事，其余主宴、主酒、主乐、探花、主茶之类，咸以其日辟之。主乐两人，一人主饮妓。放榜后，大科头两人，常诘旦至期集院。常宴则小科头主张，大宴则大科头。纵无宴席，科头亦逐日请给茶钱。①

教坊中的科头是其分部分科的小头目，在典籍中无此等人色的官品记载，说明科头并非是有品的官员。在郡县衙门中，一般设有六房，即礼房、户房、吏房、工房、刑房、兵房，管理礼乐的当归礼房，科头归礼房管辖。京师教坊与郡县教坊既然是一致的，那么，作为科头这类无官品的小头目，其职能也应具有一致性，即为乐户的基层管理者，而且其本身即为乐籍中人。既然乐籍属于吃官饭的人员，礼房也应该是其执事应差的地点。

就“科头”的称谓，岸边成雄先生认为，梨园各部之长均为部头，而“与部头相似名称之科头，见于妓馆”，他认为：

> 按科头与上述之部头，虽均为民间制度与教坊无直接关系，但从教坊与妓馆均有都知制度推察，当亦可能暗示教坊设有部头之可能也。②

---

① 王定保：《唐摭言》卷三，《丛书集成》本，商务印书馆，1936年，第21页。

② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第247页。

“科头”一词，较早的材料见于《唐摭言》，讲妓馆之事，岸边成雄先生就此认为科头是妓馆中的称谓。就教坊与妓馆的关系，以及山西乐户普遍使用科头的称谓说来，此称谓应当是与教坊有直接联系。多位担当过科头的人均是当年官府中管理官鼓手——乐户的召集人，是为衙门中做事的，而非为妓院中的科头。科头者，应当是官府中管理乐户但没有官品的最小职务。这样的称谓还应来自宫中教坊。在州县教坊中，科头本身即是乐户，是乐户中身份略高者。山西各县衙礼房有一名总科头，负责乐户们执事听差的调配，总科头属下有几名科头，每个科头又管理数家乐户。乐户们平时轮流在衙门中执事应差，若有紧急需要，由官府招呼总科头，总科头负责通知科头，科头再负责联络乐户，上令下达，乐户们便会聚集执事应差。由此形成了一定的组织结构。鉴于州县教坊也对妓女行使管辖权，这教坊与妓院之间至少在地方官府管辖之下有一定的联系。

下面的资料是县令亲自批复了官鼓手鼓乐班头的任命。我们以为，这鼓乐班头其实与山西县衙中总科头的位置是一样的。吉林省西安县（现辽源市）原鼓乐头役周元福因故不能应差，县令（正堂大人）在光绪三十二年（1906）亲笔批复易换县衙管理鼓乐班的鼓乐头役并授印谕，其中有：

> 县属鼓乐，前已派周元福应役，兹援告退，并保于臣忠接充鼓乐头役，前未合行给谕，为此谕仰该头役于臣忠收执。所有城镇鼓乐行，均令酌给津贴，以资办公。嗣后务当勤慎应差，在署常川伺候，毋得怠忽，切切。特谕。①

此时距雍正除乐户籍已经接近200年，虽然不以乐籍相称，但却行使乐户的职能，依然要在署应役伺候，只不过这个鼓乐班头可能已经非为贱民乐籍了。

长子县东大关村牛希贤（小名黑女）家发现的“大清嘉庆二十三年”（1818）手抄藏本《唐乐星图》中，有举办迎神赛社时对科头提出的具体要求。

---

① 李来璋：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994年，第11页。

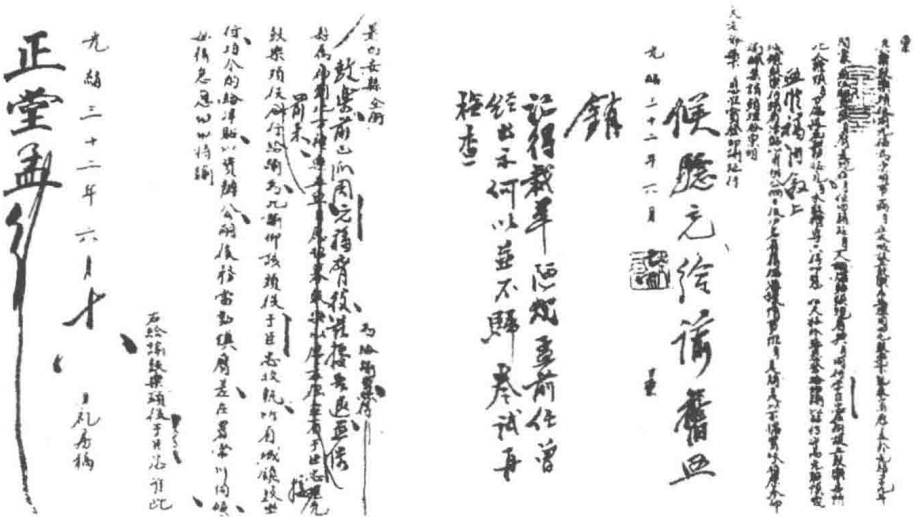


图 38　吉林西安吹鼓乐文书

乐人听令。一、科头。古论，自今点到大小乐人，随带衣甲头脑，奉神往来披穿。诸般乐器等件，务要俱各齐全。大小伙伴人口，衣实上写花单。每日送到饭食，须要公道分捻。社众已赏钱物，应当照分均摊。毋得指称社众顽猾，侵欺各项赏钱，克减散乐茶饭，将伙计尽各欺瞒。虽是伙伴不肯声说，神灵监（鉴）察循环。①

同文中多次提到科头的称谓，并与乐人一起论说。

一、大小散乐：古论，自今以后，奉祀神筵，比方、院本、行队、杂剧，从人索唤。诗按太平古传，曲依乐府梨园。男记四十大曲，女记小令三千。但事承应节次，务要衣服新鲜，诸般乐器，俱要完全。供盏挨次，索唤不违，妆办（扮）伺候，神灵喜庆开颜。寿词寿曲奉神前献，莫得蒙头盖面。科头首当前谨慎，锣鼓紧奏喧天。笙簧嘹亮，奉神法筵，勿得欺神怠慢。若是作威把神哄，招灾星显验。

① 李天生：《〈唐乐星图〉校注》，《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号。

……

示谕科首（头）知悉：点择男女散乐人等，须体正规，毋得紊乱。男女须要破晓古今，精通乐器，供馔分明，开呵立盏毋得粗心。女乐须择咽喉响亮，弹唱精明，衣服新鲜，甲锁明亮。倘若杂剧混乱，调弄差错，应唱不唱，戏侮神灵，立见灾祸。各宜小心，竭力殷勤。特（榜）。①

可见科头（又称“科首”）、班头是地方上主管乐人的小头目。牛希贤本身就是乐户的后人，其收藏的《唐乐星图》也为乐户们所用。

图 39　潞城微子镇乐户后人朱招群与朱群才

直至民国期间，科头的称谓依然在山西使用，潞城微子镇的朱扎根为科头，河津的郭十三亦为科头。他们都技艺精到，并祖上世代为乐户。

据上党戏剧院原双喜与栗守田先生的调查，民国时期上党地区科头“潞城有乐户七家，壶关有科头十二家，陵川有科头十家，长子有四家。这四个县的三十二家乐户，并不是全部统计，因为这三十二家实际是各乡的组织者，即‘科头’家，科头下边，还管着若干乐户。如潞城微子镇的朱家，四支为一家户头，号称‘朱四户’，每支也有两三家。再如平顺北社乡西社村王家，也是四家为一户”②。这一“户”者，即是由一名科头管辖。

① 寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999 年，第 575—577 页。
② 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。

地方官府中均有掌管礼乐的人员，在乐籍制度下，既然宫中为教坊使的许多下层官员均为“伶人”——乐户所担当，那么，地方官府中的乐籍管理者，亦由这一人群中产生。他们负责向宫廷中征选乐户，向各王府中送派乐籍，还要组织乐户们为衙门执事应差，当然，与音乐相关的民俗活动也少不了由他们参与组织实施。虽然这些人没有官品，但事情却是要做的。既然要负责其事，就必定要与宫廷中的太常、教坊保持一致性。

第三节　山西乐户的信仰

世间万象，七十二行，每一行中都有自己的行规，同时也有自己的崇拜物。乐户们虽然处于社会的底层，却也有自己供奉的神灵。从山西民间的调查得知，乐户们供奉的神灵称为“咽喉神”，并专门修建庙宇，四时香火不断。以下是几处相关庙宇的情况：

建于宋代的晋城府城玉皇庙，大门内的左边为“咽喉殿”，殿前说明上写道：

> 咽喉殿三楹，创建于大清康熙三十七年，距今有三百年历史。殿外有碑记可证。殿内中塑咽喉神像，左塑泫坛，右塑大王。三尊神像仪态潇洒，活灵活现。在动乱年代里毁掉，现在神台俱在，因地脉灵验，香火鼎盛。

图 40　晋城玉皇庙咽喉殿碑

能够在神庙内专建咽喉殿，说明当地的乐户众多，有能力专建庙宇；再者就是他们为自己争取到了一定的社会地位，并有相当的经济实力，能在此种场所专门为自己所信奉的神灵修庙。康熙三十七年（1698），距雍正朝还有几十年的光景。而到现在依然香火旺盛，乐户的后人们依然到此供

奉，也说明乐人们的信仰有历史的渊源而又不会轻易改变。

据咽喉祠前的碑刻记载，此庙是由总科头郭万枝以及其弟郭万材牵头修建的。

《增建咽喉祠志》：

大凡庙之落成也，举必为文志之，志之何谓焉？纪岁月也，表功德也，留姓氏以垂不朽也。使不志之，则劝募之善、蠲助之诚将同蓬蒿而芜没矣。矧志之所在，其义惟公，又非因贵贱而有无之。若贵者之功昭而长著，贱者之善隐而不彰，是岂劝善戒恶之道乎？当知神工必需众力，浩费有藉蠲施。施出于贵，厥志诚，厥力则优；施出于贱，厥志诚，厥力则勉。较而论之，勉施之善非在优施之下矣，讵可使之淹没哉。兹府城村昊天上帝庙内兴工久矣。所辖十八乡村靡不量力助赀，凡殿宇倾覆葺之，墙垣颓废者复筑之，材木敝朽更换之，神像剥铄者垩□之。二门下阶级残缺，台榭倾圮，□石起筑，未几而成，较旧址宽大焉。台之西增建。咽喉祠三楹，盖为富贵贫贱，孰无咽喉所关，而可不为祠祀之乎？然庙中凡遇飨献，乐工即兴于事，若而人既勤身侍神，亦为庙中之人无不可量为捐施，以襄兹举，况是神为伊辈素所钦祀者哉。科头郭万枝，爰不惮劳瘁，劝募肆拾五金助厥费焉，请绘工塑像等项又输十金有奇。因山径险峻，山河瀑暴，登涉共荷神庇，则左祀泫坛，右祀大王，一祠而三像并祀矣。余游览至斯，□询□其事，念弱门莫弱伊辈，而伊辈亦知如此趋善，志实诚矣，力实勉矣，功德实非浅鲜。讵可缘其品之下，遂致废诸勒石，使将来漫无可考，徒问诸碧茂云树，寻之绿水浮沤，何益哉。遂为援笔以志其事，庶览斯碑而知此祠经始于康熙丁丑夏，落成于次年秋八月，捐助出自某姓氏，以垂功德于不朽云尔。

时大清康熙三十七岁在戊寅仲秋谷旦，奉政大夫、户部浙江清吏司郎中致仕阳城县卫篠鼎撰。岁进士、吏部候选儒学训导阳城县李曾篆。

社首：翟允昌、林淦、刘朴、刘镇远、秦之彦、续瑁 等立石。

住持僧慧该，徒圆布，孙明珂，曾孙心文。

刊者：钱延茂

督工：刘文绪、林献玥、刘兴宗、续 鐔、刘崎、续廷用

（背面为捐施者的姓名，计94名）（项按：笔者的实地勘查统计如前，一说为113人）

修庙使银四十五两，绘像使银十两，开光立碑等项使银乙拾七两八钱六分，共使银七十二两八钱六分。收布施银四十八两七钱八分，除收外费郭万枝/材出。

总领科头郭万枝/材同男阔施银贰拾肆两零八分。

正如曾任户部浙江清吏司郎中的阳城卫篠鼎撰的碑文中所云，“念弱门莫弱伊辈，而伊辈亦知如此趋善，志实诚矣，力实勉矣，功德实非浅鲜”。这些生活在社会最底层的乐户们，除了信奉乐户行里的神灵之外，还有祈求神灵保佑一方百姓免受自然灾害的意愿，因此感动了致仕的官员，为这些“弱辈”撰写碑文。至于碑后所列的捐施者的姓名，我们认为应该多为乐户，当地的百姓是不会将自己的姓名和所做的事情与乐户们相提并论的，可见其时其地乐户数量之众。

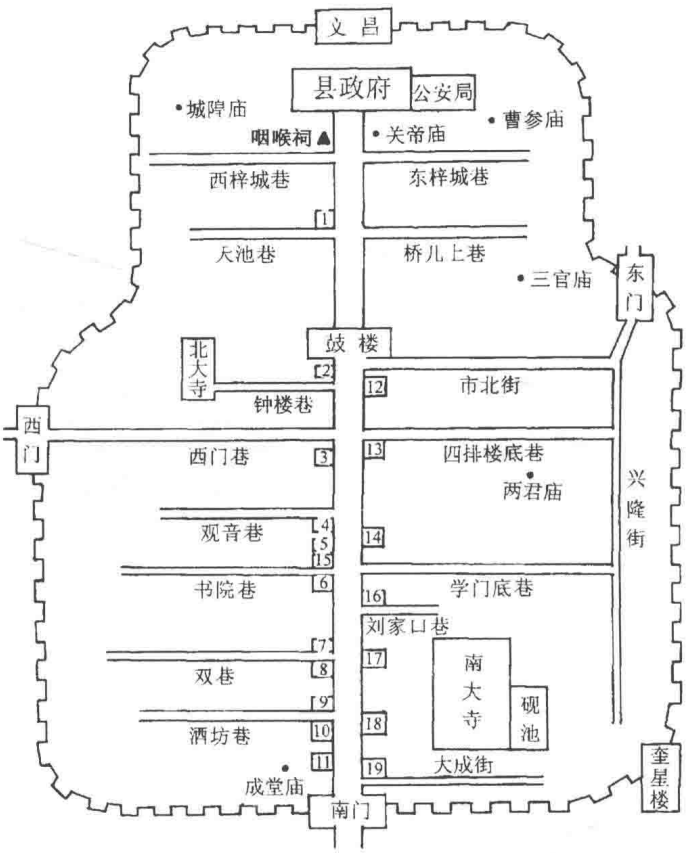
图41　陵川乐户庙

图42　陵川乐户后人

至于咽喉神是何方圣贤，乐户们又为何尊奉，都值得探讨。毕竟大凡演唱都要用到咽喉，乐人们又是以乐为职业的。苦于历史上没有人专门对此类人色的生活习俗进行全方位的描述，究竟他们的信仰崇拜物起于何时，很难说清楚。咽喉庙、咽喉祠、咽喉殿，在晋东南地区有多处。诸如陵川打鼓庙、高平咽喉祠、阳城咽喉庙等。

目前所存唯一的“乐户庙”在陵川县的礼义镇陈丈沟村。乐户庙又称“打鼓庙”“咽喉师庙”，土改时把庙分给了乐户，兄弟三个，姓崔。可惜庙中供奉的咽喉神像在“文革”期间被拆除。

民国《高平县志》县城平面图①中，在县衙西南边明确标有咽喉祠（司）的位置，现已不存。上党戏剧院的栗守田、原双喜先生曾经对高平的咽喉司先后进行了四次寻访。



图中数字表示			
1 恒益昌粮店	5 天河堂药店	10 义丰永饭店	15 成和斋书店
2 保和堂药店	6 德泰恒钱铺	11 海龙馆饭店	16 福泰恒杂货
3 统顺益估衣店	7 官盐总局	12 兴泰栈食品	17 德泰永药铺
4 承德永钱铺	8 蔚兴昌酒坊	13 古董店	18 元顺和药店
	9 四泰恒布店	14 信益久饭店	19.永和永酒坊

图 43　民国高平县城地图中咽喉祠的位置

① 《高平县志》，中国地图出版社，1992 年。

高平咽喉司在本县原县衙（现高平县政府）正前方的正大街路西，城隍庙胡同路北，现被高平县粮食局所占用，原来的建筑已全部拆去，惟南墙外有原来司内戏台残存的南墙和西墙部分础石（原戏台面积约为8.5米×5.5米）。据祁家夫妇说：咽喉司是前后两院，大门在前院东面，面对现在的高平县人民法院，南边是舞台，司内西房住有乐户派来的人，听候衙门传唤。进二门是后院，院中有一大铁铸香盆，正殿三间所祀咽喉神已记不清模样，两旁有四侍者。东偏殿祀高禖神，西偏殿祀五瘟神，东厢房祀关公，西厢房不记得是何神。每年腊月初八，全县乐户、戏班都要来祀神，非常隆重，每次都有戏班演戏。从残碑文字看，此庙在同治四年就已“不知创建何年”。……栗守田、原双喜还步量了咽喉司遗址面积：东西宽约25米，南北长约200米，总面积约5000平方米。①

据向当地的乐户后人了解，这里还是乐户们在县衙中执事听差的地方。栗守田先生讲，他们在高平进行戏曲文物普查时，曾发现一通“咽喉祠碑”，是清同治年间的，断为三截，已经垒了猪圈。

阳城县距县城西南20公里的望城头村庙中，有一座咽喉殿，现在已经塌毁。

阳城县润城镇上伏村的西庙，有咽喉殿一座，也已是断壁残垣。晋城市文化局主管文物工作的郭一峰先生讲，咽喉庙、咽喉殿在过去曾有多处，但多在抗战时期和“文革”期间毁掉。文物遗存和老艺人的叙述可证，当年此地乐户数量是相当的多。

---

① 参见《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999年，第639—640页。文中附有“同治四年残碑碑文”：尝考《周礼·大宗伯》：以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日用星辰，以槱燎司中、司命、风师、雨师、以血祭祭社稷、五祀、五岳，以狸沈祭山林川泽，以疈辜祭四方百物，以肆献祼享先王。凡此，皆所以敬事神明也。而百神之功用造化各有专司。□□（折断处缺字，下同）署西南古有咽喉司尊神庙宇，为上天之喉舌，福善祸淫；作大宋之股肱，开疆拓地。配以关圣帝君□□神威灵赫濯，彰瘅严明。斯庙也，创建不知何年，无从所考矣。内有正殿三楹，东有高禖祠三楹。西有五瘟殿三楹，角殿神像四尊。□□□圣诞之期，演戏四朝，酬神者不一而足，祈祷者纷然而来。但世远年湮，墙垣渐形颓圮；风雨剥蚀，廊庑日就凋零。余等触目惊心，不忍坐视。□□概以补葺。奈工程浩大，独力难支，于是募化四方，□□乐善好施者，以襄盛举。俾神栖得所，殿宇辉煌，墙垣周密，庙貌壮观，庶可以荐□□灵也。语云：“莫为之前，虽美弗彰；莫为之后，虽盛弗传。”后之视今，亦犹今之视昔。后之作者，亦将有感于斯文。及今工程告竣，聊书传语，以垂不朽云。是为序。

同治四年岁次己丑十一月旦，邑廪膳生员阎汝翼撰并书丹

升用直隶州高平县知县龙汝霖捐钱十千文

督工首事（人名略）

平顺县西社村王双云家及沁县南池村陈二狗家，发现过其祖上敬奉的咽喉神泥塑像。王家的咽喉神像为单人独塑。陈家的咽喉神像为一组群塑，除中间为咽喉神外，两旁分立四个侍从小像，其中一侍者牵马，一侍者捧衣，一组神塑过去供在特制的木龛之内。两家供奉虽有独塑与群塑之别，但其咽喉神的造型却基本相同：均为面带怒气，双目圆睁，身着战服，手执铁锤的武者坐像。大小也基本相同，高不过尺余。

据传，咽喉神的诞辰是在腊月初八，每年这一天各地的乐户都要举行多种形式的祭祀活动，但各地的规矩有所不同。潞城与壶关县的规矩是由县里的几位科头轮流当值，几年一轮，转到谁家则由谁承担供神的开销。而陵川县是在祭祀之日将全县的乐户集中到礼义乡陈丈沟村的咽喉师庙，烧香祭拜。是日，全县乐户都拿出全套的看家本领为神灵吹奏表演，这也成为乐户们交流技艺的好场所，由此吸引四乡八里成千上万的百姓，成为节日期间的重要活动之一。这种场面在民国初年尚存，可惜现在已经看不到了。

图 44　平顺北社乡乐户供奉的咽喉神像①

现在咽喉神庙的记载与保存多集中在古上党的区域范围，而这又是现今保存乐户文化传统最为集中和丰厚的区域之一，因此，值得对其进行全方位的考察剖析。

何以乐户们供奉“咽喉神”？带着这个问题，我向上党戏剧院对乐户文化颇有研究的栗守田老先生请教并一起探讨。栗先生认为这与民间的行业神灵祭祀有关。“咽喉爷”既是乐户的行业之神，也是百姓们的神。过去各行各业都有行业祖师，有些神灵是老百姓都要供奉的，有些则只在本行业内供奉。比如，百姓们都要供奉“眼光菩萨”，因为其主管眼的疾患。乐户们祭祀咽喉爷要用公鸡，这可能是因为公鸡叫得响，用此祭典

① 图片由李天生先生提供。

显示出行业特点。而百姓们认为咽喉爷主管耳鼻喉科，所以，高平县以往每年腊月初八祭咽喉神，参祭者既有乐户，也有戏班和普通百姓。乐户是作为行业神来敬奉，虽然目的不同，却是共同的神灵。这与上党梆子供奉的“老郎爷”——唐玄宗不同，唐玄宗是戏曲界的行业之神。

我以为栗老先生的解释很有道理，咽喉神既是乐户们的行业之神，亦是普通百姓们要供奉的神灵。这也正是上党之地有如此多的咽喉庙、咽喉殿的原因所在。

以下是与祀典咽喉神相关的《祛瘟疫文》：

> 五瘟咽喉尊神位前：神，有求必应，无愿不从。百姓择吉〔日〕良辰，合村焚香虔诚。神貌巍峨，瘟疫除清。万物赖以清泰，一室合以升平。四时櫃吉，八节康宁。祈告瘟疫永止，报答神功收清。家家乐业，户户群生。神其有感，来格盈盈。尚飨！①

由于乐户们的“贱民”身份，史书中少有对其进行全方位研讨的文字，他们的内心世界和信仰崇拜等更是文人们所无意问津的。资料的匮乏给我们的研究带来了许多的困惑。

第四节　乐户的生存方式

无论什么人，总要生存。千百年来，在社会最底层的乐户们也以自己的方式生存。通过考察和文献的梳理，我们认为他们生活来源主要有以下几个方面。

一、为宫廷执事应差

此类乐户可分为两个层面。一是属于长役，在宫廷供奉，自然由宫廷拨付其生活所需。《唐会要》卷三三《散乐》：

① 杨孟衡：《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》，《民俗曲艺》第108期，第280—281页。

神龙三年八月敕，太常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉，乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征徭杂科。①

宫中教坊，特别是内教坊，常常受到皇帝的恩宠。《资治通鉴》载，唐穆宗（821—824）即位后，“赐内教坊钱万缗，以备行幸”。可见宫中乐人有着可靠的衣食来源。

另一种属于一年几番的供奉，这些人除在宫中执事外，其余时间在地方上居住生活，他们也有受田，可保基本生活所需，如《唐会要》所言，他们可能因执番而“免征徭杂科”。在执番之外，应是以按律所分配田产和为百姓服务取得衣食所需。

二、为地方官府应差

此类乐户按唐律也有受田，也要有徭役。同样，为官府应差也会获得相应的酬劳。山西的地方志书中未见乐户食官府奉银的记载，但是既然为官鼓手，在官府中执事听差，应该是有相应报酬。河北、浙江等省的一些地方志书中倒是有对吹鼓手食俸银的记载。

明万历二十一年（1593）河北《巨鹿县志·赋役篇》载：

吹鼓手四名，年俸食银二十四两，遇闰加银二两。

这是吹鼓手在县衙中领取俸银较早的记载。从各省《集成》介绍的情况看，清代官府在公事和礼仪场合使用吹鼓手比较普遍。如清光绪二年河北《永平府志·经费起运篇》载：

抚宁县、卢龙县、昌黎县、临榆县均设吹鼓手六名，岁共支银三十六两，遇闰加银三两。

① 王溥：《唐会要》卷三三《散乐》，中华书局，1955年，第613页。

可见在官衙内设固定编制的吹鼓手是有传统的。

张振涛先生将《光绪顺天府志》记载的属顺天府管辖的现北京郊县和廊坊、保定地区部分县市的民间乐户的存数作了统计，吹鼓手在官府中应差所得俸银大致相同。

《光绪顺天府志·食货志三·田赋上》详细列出了每个县根据其可耕地数量所得的征粮额数，并以“摊入地粮得银”之数计算赋税额。再把各县衙“留支者”的日常支出、所用何项一一列出，这其中包括着县衙征役乐户所给的“俸银”一项，即一般乐户的年收入。历史典籍中专门记载民间乐户的资料如凤毛麟角，我们只能在这项“经济核算”中，看到各县乐户的数量和他们在一年中使役的经济收入，现将其胪列如下：

大兴县：吹鼓手八，每名银六两，银四十八两。

宛平县：吹鼓手八，每名银六两，银四十八两。

良乡县：吹手十二，每名银六两，银七十二两。

固安县：吹手八，银四十八两。

永清县：吹手四，银二十四两。

东安县：无。

香河县：吹手六，银三十六两。

通州与郭县：吹手八，银四十四两。

三河县：吹手六，银三十六两。

武清县：吹手六，银三十六两。

宝坻县：吹手四，银二十四两。

宁河县：鼓手四，银二十四两。

昌平州：鼓手六，银三十六两。

顺义县：吹手六，银三十六两。

密云县，吹手六，银三十六两。

怀柔县：吹手四，银二十四两。

涿　州：吹手十二，银七十二两。

房山县：吹手四，银二十四两。

霸　州：吹手六，银三十六两。

文安县：吹手六，每名银六两，银三十六两。

大城县：吹手六，银三十六两。

保定县：吹手四，银二十四两。

蓟　州：吹手八，银四十八两。

平谷县：吹鼓手四名，银二十四两。

《光绪顺天府志·食货四·田赋下》有《明徭役考》一篇，记录了明万历二十一年（1593）各县的乐户情况：

永清县：本县吹鼓手八，每名编银三两六钱，减二名。

宝坻县：本县吹鼓手八，每名原编银六两，量减每名编银三两六钱。

昌平州：吹鼓手八。

密云县：吹鼓手八，每名编银九两，减四名。

房山县：吹鼓手八，每名原编银三两六钱，量增每名编银七两二钱。

平谷县：吹鼓手八，每名编银三两六钱，量减编银一两八钱。①

明清时代是地方志书编纂的盛期，对一州、一县情况全面反映的志书是明清以来的传统，资料详实，难能可贵。河北地处天子脚下，对吹鼓手有如此详备的记载当在情理之中。遗憾的是，山西省是乐户的重要产地，其地方志书中虽然有多处乐户行为的记载，却不曾将他们为官府执事时所得报酬的情况记录下来。

浙江温州道台、镇台的头门，都筑有鼓吹亭，雇民间艺人在里面吹打。经常性的演奏任务有“头鼓”“二鼓”“三鼓”，即随着衙门里的鸣钟击鼓，鼓亭里演奏《大开门》《小开门》等乐曲，作为每天朝参和公事始毕的报时。每逢开印封印、迎送官员、练兵排阵、出征凯旋乃至狱神寿诞，都要有乐队演奏。又如当时的处州（今丽水）府台，从民间挑选技艺出众者10人左右组成“吃皇粮”的吹打班，每年清明前后校场练武时，吹奏《将军令》《大号一杆枪》等乐曲（项按：处州吃皇

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载乔建中、薛艺兵主编的首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999年，第270—272页。

粮的吹打班从民间选拔，还是从乐户中选拔，尚有疑问，毕竟史书记载浙江省在清代是有乐户的）。江苏镇江著名的杨、顾两家鼓吹艺人，原来都是衙门中的专职鼓吹班，如参加民间的活动需官方批准，并由官方给他们划分营业地盘。福建泉州一带的鼓吹乐“笼吹”，本来也是督府衙门中的军乐，同时也用于宴享，清代末年才流入民间。陕西彬县、长武县、旬邑县等地，清末民初时都有过官办的鼓吹乐班，专为县衙一年一度的开印封印，以及迎送、宴享等活动服务。除了官办的班子以外，官府也临时雇请民间艺人应差。据《集成》介绍，许多地方的老艺人都曾经担任过这种差事。这些情况说明，各级官府的官事及军务活动，也曾是唢呐音乐的一块立足之地。其对于唢呐音乐的发展起到的推动作用，也是值得注意的①。另外，官府中常有的迎来送往的筵宴活动，乐户们常常被召去侑酒也是获取报酬的方式。

三、为王府、高官应差

承值于各王府者，为王家所豢养专有。这些都是在籍之人，显然也是有衣食供给。王府、高官和勋臣的乐籍人员按制度拨给，并有皇帝特别赏赐的情形。

《唐会要》卷三四载：

> 天宝十载（751）九月二日敕：五品以上正员清官、诸道节度使及太守等，并听家蓄丝竹，以展欢娱。行乐盛时，覃及中外。
>
> 神龙二年（706）九月敕：三品以上，听有女乐一部，五品以上，女乐不过三人，皆不得有钟磬乐师②。

《旧唐书·德宗本纪》载：

> 兴元元年（784）七月辛卯，御丹凤楼，大赦天下。赐李晟永崇里第，女乐八人。甲午，命宰臣诸将送晟入新赐第，教坊乐，京兆府供帐食馔，鼓吹导

① 刘勇：《中国唢呐音乐研究》，中央音乐学院1999年打印本，第68页。
② 王溥：《唐会要》卷三四，中华书局，1955年，第630页。

从，京城以为荣观。①

《唐语林》卷六：

德宗复京师，赐勋臣宅第、妓乐，李全为首，浑侍中次之。

皇族的身份与地位，即便在其逝后也要享受高规格的祀祭，按照礼制规矩应该是四时祭奠的，因此需要相对固定的乐人群体，这在各朝各代均是如此。据考，山西应县的“天王祠”是后唐之家庙。直至二十世纪上半叶，仍有住祠道士和居家道士组成的笙管乐班，“既为家庙，祭祀用乐当为必然。皇帝之家庙，乐师定有‘国工’‘国手’”②。明嘉靖皇帝将其父母葬于湖北钟祥，修皇陵，世代有祭有乐。《钟祥县志》载：明郭正域《谒皇陵》诗云：“先帝龙飞自此都，至今朱户锁椒涂。千古礼乐藏金匮，二圣衣冠在鼎湖。”清卫良佐诗云：“双冢岿塌五丁护，金银凫雁玄堂藏。中使晨夕进珍膳，钧天大乐声喤喤。”③ 这里所用是宫中的“钧天大乐”。明代壶关籍的朱夏辅，告老还乡时带回一队乐户供其享乐，在其死后则代代为其守庙，乐户衣食也由朱家所供。《长治市文化艺术大事记》载：“明弘治十二年（1499），襄垣县肖家垛刘龙尚书告老还乡时，皇帝赠封俱不接受，唯独要了一班宫廷音乐人员，带回襄垣老家。这些人除为刘龙演奏取乐外，还为当地老百姓办红白喜事，并在当地传徒。襄垣老百姓叫皇家音乐班是‘御王八’。”④ 由是，王府及高官显贵即为此类乐户的恩主。

四、为军旅应差

军中乐营人员众多，自然由军旅供应衣食，但却很难养老。乐营更应是执行一定年限除籍，或者回归地方的。唐代宫廷中的乐人有七十除籍的说法，作为军旅中

---

① 刘昫等：《旧唐书·德宗本纪上》，中华书局，1975年，第345页。
② 陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，《中国音乐学》1994年3期。
③ 参见《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，第7页。
④ 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

的乐人，究竟除籍的年限如何，除籍之后是否就是“良人”，尚缺乏史料依据。

《唐会要》载，出领藩镇的大员们皆有教坊妓乐随行①，而高官从乐营之中纳妓蓄养，在当时较为普遍。《太平广记》卷二五二引《抒情录》：

> 唐尚书李曜罢歙州，与吴圆交代。有佐酒录事名媚心，聪明敏慧，李颇留意，而已纳营籍妓韶光，托于替人，令存恤之。②

从北魏到明清时期，军队中一直是有乐营存在，这个群体有着相当规模，有相当多的材料可以证明。明代“九边”之军队数量相当多，如前所论，统治者不分南北将罪吏及其眷属们俱发山西，使此地成为营户——乐户比它藩多数倍的密集区域。与前面数代的乐营不同，明代这些被充配到山西乐营的人员，很难说因年老除籍，毕竟处于畸变期。

五、寺属音声

这是一个很特殊的群体，在唐代比较兴盛，并随着时代的变化而变化。对寺属音声人，以往的研究认识不足，敦煌藏经洞出土文书揭开了这个谜。晚唐时期的敦煌，由于佛教的兴盛以及戍边归义军的强悍，加上当地官府，可以说乐籍在此分属三种，即军中乐营、地方州县所属音声，还有则是寺属音声。此三类都有自己获取衣食的方式。作为寺属音声，依姜伯勤先生的解释，由于敦煌的寺庙属于律寺，不可能用僧尼奏乐，因此需要畜养音声人来应付寺庙中与音乐相关的供养菩萨的法事活动。作为庙产重要组成部分的土地，则成为寺属音声的生活来源，寺属音声耕种寺庙的土地，以为寺庙应差的形式支付地租。这是唐代的情况。寺属音声人是由地方僧司所辖的各地寺庙中依附人口群体的一部分。这在张弓先生《汉唐佛寺文化史》中也已论述得比较清楚。我们来看下面的史料以及张弓先生的分析。

---

① 王溥：《唐会要》卷三四，中华书局，1955年，第631页。文载：“宝历二年九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱。岂惟夸盛夷戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳、上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯……”

② 李昉等：《太平广记》卷二五二，中华书局，1961年，第1955页。

《吐蕃酉年（841）正月沙州乐人奉仙等牒【并荣照判辞】》（P. 3730）

1. 牒：奉仙等，虽霑乐人，八音未辨。常蒙抚恤，频受赏荣。

2. 突课差科，优矜至甚。在身所解，不敢隐欺。自恨德薄

3. 无能，不升（胜）褒荐，数朝惶怖。希其重科，免有悚遗，

4. 却加重赏。奉仙等四人，弟子七人，中心忻喜，贵

5. 荷非常。所赐赏劳，对何司取？请处分。谨牒。

6. 酉年正月　　日　　奉仙等谨牒。

7. 检习博士卿卿、奉仙、君君、荣荣，已上四人，各赏绢

8. 一匹；太平已下，弟子七人，各赏布一匹。付倏司，

9. 依老宿商量，断割支给分付。二十日荣照。

作判的荣照，是当时敦煌的最高僧官。“博士”是唐代对技艺人的俗称，“检习”是“教习弟子”之意。由于奉仙等乐人演出成功，僧司特予“优矜”突课、差科。“突课”是地租，“差科”是力役。这一事实，揭示奉仙等人的“正业”，乃是承担突课差科的寺领劳动者，兼业乐人。前揭隋京清禅寺选20名净人“学鼓舞”，“鼓舞”即“乐人”和“音声人”。京寺选取“净人”学“鼓舞”，表明佛寺“乐人”有来自寺领贱口的。吐蕃占领敦煌时期，寺领土地上的主要劳动者是“寺户”。他们向寺院交纳地租，承担力役。奉仙等乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科。

敦煌写本中的寺院“音声”，见于唐末五代诸寺《入破历》，即佛寺的支出账簿。如：

某寺，月日不详：“（付）音声麦粟二斗。”（S. 4705）

报恩寺，正月二日：“麦一十石，（付）某音声。”（S. 6064）

某寺，正月一日：“油叁升，梁户局席，赏音声用。”（P. 3490）

另件《某寺面破历》（P. 4542）中，正月有四天、二月有一天，各支出一笔粮，均写作“充与音声”，合计给粟一石七斗、麦七斗。这些所谓“付音声”、“充音声”的支出，时间都在大岁日（夏历正月一日）之际。上件敦煌都司赏乐人奉仙等，也在正月。可见敦煌诸寺及都僧统司“赏”的粮油，都

是为新年期间，音声在诸寺及都司演出歌舞给予的奖赏。“梁户”是寺院依附人户之一，供应寺院用油。所谓“梁户局席”，可能指该寺的新年宴席由梁户承办，音声则在宴席之间歌舞助兴。

《唐咸通十四年（873）正月四日某寺常住物一伴交历》（P. 2613），是新旧直岁转年交接时的寺库清点账簿。有一笔账是：“紫檀鼓腔一，在音声。”意为该寺有一付檀木鼓腔（即无皮之鼓身），现在音声之手。《某寺入破历计会》（P. 2040背面）有笔账：“粟一斗，安老富车团，于南沙张音声庄折木用。”车团是专供车役的寺院依附人户，南沙是敦煌一地名。寺院车团到张音声住在的庄子伐木，可知此庄是寺庄，张某是寺院音声人。①

张弓先生的梳理与讨论，使我们对敦煌寺庙所属的贱口音声人有了比较清晰的认识。敦煌寺庙林立，设有僧司专管，作为寺庙依附人口的寺属音声人自然在僧司的管辖之下。乐籍音声人为寺庙提供奏乐服务得到相应的酬劳。除了实时为寺庙供养演奏，在节日庆典、庙会和寺庙举办宴席之时，寺属音声人也要奏乐助兴，这也会得到额外的报酬。按照张弓先生的分析，所谓“寺庄”应是寺庙依附人口所居住之地，音声人也是集中居住。

由于未见到宋代如此详备的资料，还很难说这种寺属音声与寺庙的关系维持到几时。但有一点，即敦煌的寺庙属于律寺，正因有僧尼不许奏乐的戒律，才会有寺属音声的存在。换言之，寺属音声是戒律之下的产物。但是，也有一些寺庙并没有完全依律行事，否则便不会有长安段和尚奏琵琶的故事。我们要问：这些戒律是否一直在左右着寺庙？按伯勤先生的说法，

图 45　五台山佛光寺唐代经幢伎乐雕塑

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社，1997年。

敦煌的寺属音声是半自由人，理由是可以与百姓通婚，但又与百姓有异。放开我们的想象，是否有这样的情形：即一些身为贱民的乐人，在律寺为音声，由于制度以及世俗的偏见，他们不得不生活在一种身心压抑的氛围之中，难以有平民的生活，而寺庙又是解脱之地，其中一些人皈依佛门，既跳出五行外，也改变了贱民身份。戒律松弛之时，许多以往需要由寺属音声所做的诸如供养菩萨的事情，便由这些入佛门的寺属音声完成。这样讲，还是因为我们所能见到的唐宋时期的寺庙壁画中相关奏乐的形象，基本都是俗人的装束，直至明代才得以见到和尚奏乐的乐队。这在山西五台山佛光寺的两处奏乐图像中得以明示。唐代经幢上的伎乐人是俗人装束，而明代文殊殿中的壁画则是罗汉奏乐；隰县小西天的伎乐悬塑中亦有和尚装束的奏乐者。是否此时的戒律已经不似唐代那样严格？但不管怎样，在历史上的某一个阶段，作为音声人中的一支，是为寺庙服务而获取衣食供给的。

至于为什么在明代有如此多的和尚奏乐的文字和图像的记录，在我看来，除了明代的统治者对佛教的提倡和信奉的因素外，明代统治者所实施的“畸变型”的乐籍制度也是一个重要原因。除了五台山等著名的佛教寺庙群以外，辽金时期和明代遗存至今的与佛教相关的古建筑在全国范围内所占的比重都是相当大的。何以致此？一是当地佛教文化传统的厚重，另外则是在统治者的高压政策之下，许多乐籍中人跳出乐籍成为“乐僧”，这既脱离了以往的精神痛苦，而佛教音乐又是统治者所提倡者，由此寻求了一种较好的解脱方式。

六、为民间民众服务

乐户在多种庆典和民俗活动应事获取报酬，诸如迎神赛社、上元节、红白喜事等。其实，地方官府所辖之乐户，在非轮值的时间里，必然要为当地的民众服务。只不过他们有相对固定的生活来源，虽然为民众服务也是生活来源的组成部分，却不是主要的。当除籍以后，为民众服务则成为其主要的生活来源了。

应该指出，随着城市和市民阶层的增加，城市中的乐户和郡县之地的乐户开始显现出相当的区别。城市中的乐户逐渐成为妓女的代称，这在清代的武昌、汉口、扬州、南京等地较为突出。这些乐户以声色娱人，官府向她们收取“脂粉钱”，作为国家税收之一种。由地方衙门管理的乐人称“水户”，虽不收税，但需听官府使

令。州县入籍的乐人，众推一人为“乐首”，将本州县乐户造簿送有司用印，代官府管理。《清史稿》中载有官府向这一群体征税的条文：

> 庚子以后新增之征收者，大端为粮捐，如按粮加捐、规复征收丁漕钱价、规复差徭、加收耗羡之类……杂捐如彩票捐、房铺捐、渔户捐、乐户捐之类。①

山西、陕西的乐户，依然延续着古老的传统，在“声色娱人”方面，主要是以“声”演奏和演唱，以及在多种民俗庆典仪式中扮演着自己的角色。这些乐户艺人以家庭为基本单位，男奏乐、女演唱，虽然也有作为妓女者，但这并非作为家庭中主要的收入来源。上述城市中的乐户更多指女性，虽然称乐户，却是一个集合体，所谓有老鸨和诸多粉头者，成为专门卖艺卖身的场所。两者之间还是有相当不同，前者受到城市文化的影响，而后者则更多保持了固有的传统。

第五节　山西乐户的社会、经济地位与心态

一、社会地位

乐户既属于贱民之列，其社会地位自然是十分低下。就群体来说，既不可与齐民通婚，亦不能读书科考，无论服饰、行路都有限制，甚至同一个祖宗者，沦为乐户的也受到同族人的歧视，活着不许他们进入祠堂，死了不能埋进祖坟，毫无社会地位可言。但是对待这一群体，各个朝代、各个时期也不完全一致，这与统治者对此种制度下该群体的态度、政策实施的宽松度密切相关。乐户这一社会群体一直处于社会的底层是毋庸置疑的，但其社会地位显然随着整个社会制度下对这个群体态度的不同而变化。

北朝时期，乐户已经是贱民，但在宫廷中受到皇帝恩宠的技艺出众的乐人，有开府为官者，且这种事例并不少见。

---

① 《清史稿》卷一二五《食货志六》，中华书局，1977年，第3707页。

（北齐）后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。①

正史对乐人能有如此地位，无不带有批判色彩。此处的曹妙达等乐人，“服簪缨而为伶人之事”，显为讲伦理者所不能容忍，齐后主宠幸之竟然亡国。撰史者似认为这是有因果关系的。这说明由于齐后主的耽爱而对乐人实施了较为宽松的政策。北齐有乐籍——乐户，这在典籍中较为明确，曹妙达等乐人是否为乐户，典籍中没有明示，却不排除是乐籍的可能。由西域来到中原的伶人，以何种方式进入值得探究。北朝时期是乐籍制度的早期阶段，较之隋唐时期制度尚不完备，以致“胡儿阉官之辈”能够得到如此的地位。

《北齐书》卷八《幼主纪》载：

诸宫奴婢、阉人、商人、胡户、杂户、歌舞人、见鬼人，滥得富贵者，将万数。庶姓封王者数百，不复可纪。开府千余，仪同无数。②

岸边成雄先生认为，这是北齐朝“政治混乱宠用乐工情形”③，的确如此。

隋时，亦有皇帝宠幸乐人的事例。《隋书·音乐志》载：

炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》《舞席同心髻》《玉女行觞》《神仙留客》《掷砖续命》《斗鸡子》《斗百草》《泛龙舟》《还旧宫》《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已，谓幸臣

① 魏徵等：《隋书·音乐志》，中华书局，1973年，第331页。
② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第182页。
③ 同上。

曰："多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。"因语明达云："齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。"①

至于隋代的乐正者是否为乐籍人员，典籍中亦未明示，毕竟乐正是官员，而非为下层乐人。但炀帝所提到的北齐乐人曹妙达者，却是"伶人"。北齐已经有乐户，伶人作为低贱的群体的观念已经比较固定。同是《隋书》，对乐户万宝常也是以"伶人"相称的，炀帝将白明达与曹妙达相比较，曹氏为伶人，而同为伶人的万宝常又是乐户，由此，虽然白明达是乐正，仍有西域乐人受到宠爱为官的可能。毕竟隋炀帝是将白与曹氏等同论之的。

其实，隋代的乐户中真有为官者。《隋书》载，炀帝时的左卫大将军宇文述，因功深受宠爱，他经常在皇帝面前保荐下人为官。"凡述所荐达，皆至大官。赵行枢以太常乐户，家财繁靡，述谓为儿，多受其贿。称其骁勇，起家为折冲郎将"②。赵行枢是乐户，认宇文述为父，以家财贿赂，竟也能够升官。看来岸边成雄先生所云政治混乱宠用乐工的事情并非北齐朝有，隋代也是如此。

乐户伶人不能等同于庶民，虽然因伎艺受到恩宠，却依然为贱民之列，关键时刻遭殃的还是他们。《唐国史补》卷上载：

梨园弟子有胡雏者，善吹笛，尤承恩宠。尝犯洛阳令崔隐甫，已而走入禁中。玄宗非时托以他事，召隐甫对，胡雏在侧。指曰："就卿乞此得否？"隐甫对曰："陛下此言，是轻臣而重乐人也。臣请休官。"再拜将出。上遽曰："朕与卿戏耳！"遂令曳出。才至门外，立杖杀之。俄顷有敕释放，已死矣。③

乐工开罪了洛阳令，躲入宫中，受皇上恩宠并亲自讲情，洛阳令以为皇上"轻臣而重乐人"，受到了极大的侮辱，竟以辞官为抗。胡雏毕竟是贱民的身份，皇帝不

① 魏徵等：《隋书·音乐志》，中华书局，1973年，第379页。
② 魏徵等：《隋书·宇文述传》，中华书局，1973年，第1468页。
③ 李肇：《唐国史补》，古典文学出版社，1957年，第17页。

得已而交还洛阳令，却心不忍，当随后下诏释放时，早已被洛阳令毙于杖下。这就是乐户的命运。

明代政治黑暗，在高压政策之下，许多忠臣义士惨遭籍没，成为乐籍中人。别说为官之人，即便是一般民户，也对这些人保持相当距离，唯恐沾亲带故引火烧身。法律也有明确规定，民户若娶乐人之女为妻者，便是犯罪，而凌驾于法律之上的皇帝却不受这种限制。前面所讲的明武宗宠爱太原乐工之妻便是一例①。

乐籍中人因声色技艺受到宠爱者，各朝都有一定的事例，但这些人在人们心目中的位置早已定型，虽有个例，却不免仍然遭到大家的非议。《万历野获编》云：

> 伶人称字　丈夫始冠则字之，后来遂有《字说》，重男子美称也。惟伶人最贱，谓之娼夫，亘古无字。如伶官之盛，莫过于唐。罗黑黑、纪孩孩、贺怀智、黄幡绰、雷海青、李龟年、李可及、穆刁绫、安辔新、石动筩、王新殿、臧柯曲、刁俊朝、李家明、杨花飞、敬新磨、尚玉楼之属，俱以优名相呼。虽至与人主狎，终不敢立字。后世此辈侪于四民，既有字且有号。然不过施于市廛游冶儿，不闻称于士人也。惟正德间教坊奉銮臧贤者，承武宗异宠，扈从行幸至于金陵，处士吴霖、吴郡礼部郎杨循吉，并侍左右。时宁王宸濠，妄窥神器，潜与通书札，呼为良之契厚，令伺上举动。良之，贤字也。盖贤之婿司钺者，以罪戍南昌，故宁庶借以通贤。逆藩之巧，乐工之横，至此极矣。贤至赐一品蟒玉，终不改伶官故衔。上两幸霖家，亦赐以一品服。
>
> 教坊官一品服　武宗朝宠任伶人臧贤，至赐一品服。然虽萦蟒玉，而承应如故也。常欲改教坊司为方印，改所悬牙牌如朝官，业已得请，有一老伶怒詈之曰："我衙门岂可与缙绅颉颃，若宠眷可长恃耶？行且戮矣。"贤惭而止。上南巡时，贤荐致仕礼部主事吴人杨南峰之才，召令供事左右，屡进乐府，上善之。久而不得官，贤为之请，上欲以伶官与之，南峰大惭恨，求归不许，又赖贤力为之，得放还。南峰隐居，久负重名，一旦轻出，为圣主所侮，时以为真倡优畜之也。司马子长云："主上以倡优畜之。"此非诚言，乃愤悱之词也。

① 沈德符：《万历野获编》卷一四《教坊官》，中华书局，1959年，第544—546页。

后南宋高宗崩，议臣下配享，洪景卢在翰苑，欲进吕颐浩，而不用张浚，与秘书监杨诚斋议不合。右补阙薛叔似上疏，乃抑洪而褒杨。以杨比汲黯，武帝不冠不见；以洪比司马迁，不过文吏小校，武帝以倡优畜之。叔似引此辱洪，不独景卢愧不敢当，即南峰生千载后，亦生色矣。教坊司正官为奉銮，秩正九品，左右韶舞，左右司乐，俱从九品，其秩可谓至卑，较故元之玉宸院秩正三品者迥异矣。夷狄不足言，如高齐之伶人封王，后唐之伶人典郡，与夫唐明皇之梨园子弟冠以皇帝之称，抑何霄壤哉！明制真足法也。伶官牙牌，秘不令人见，入朝则袖之，至大内始系带傍。闻其制上刓而下歧，与中官相似，或云正圆如饼啖。①

这位极受皇帝恩宠居一品的伶人臧贤，也免不了印与牙牌均不同于朝官。受皇帝宠居一品是特殊现象，明代制度中教坊司的官阶极低。上述均属特例，一般乐户艺人绝无此等好运气，种种戒律清规明白地显示出其属于贱民一族的地位。

首先，乐户人等不能与平民百姓通婚，只能实行“内婚制”。

《唐律疏义》卷一四《户婚·杂户不得娶良人》：

诸杂户不得与良人为婚，违者杖一百。官户娶良人女者亦如之。良人娶官户女者，加二等。疏议曰：杂户配隶诸司不与良人同类，止可当色相娶，不合与良人为婚，违律为婚，杖一百。官户娶良人女者亦如之。谓官户亦隶诸司，不属州县，亦当色婚嫁，不得辄娶良人，违者亦杖一百。良人娶官户者加二等，合徒一年半。官户私嫁女与良人，律无正文，并须依首从例。

即奴婢私嫁女，与良人为妻妾者，准盗论。知情娶者，与同罪。各还正之。疏议曰：奴婢既同资财，即合由主处分。辄将其女私嫁与人，须计婢赃准盗论罪，五匹徒一年，五匹加一等。知情娶者与奴婢罪同，不知情者不坐。自杂户与良人为婚，以下得罪，仍各离而改正。其工、乐杂户，官户，依令当色为婚，若异色相娶者，律无罪名并当违令。既乖本色亦合正之。太常音声人依

① 沈德符：《万历野获编》卷二一《佞幸》，中华书局，1959年，第554—556页。

令婚同百姓。其有杂作婚姻者并准良人。其部曲奴婢有犯本条无正文者，依律各准良人。如与杂户、官户为婚，并同良人，其官户等为婚之法仍各正之。①

这里太常音声人当指在宫廷中执事者，因此应该是狭义的音声人，非囊括所有的专业在籍乐人，如若不然，则包括工乐杂户为“总号音声人”的说法便无从谈起，毕竟工乐杂户在这里是“依令当色为婚”。

其次，乐户人等若触犯了法律，其处罚比平民百姓要重得多。

《唐律疏议》卷二八《捕亡·丁夫杂匠亡》：

诸丁夫杂匠在役，及工乐杂户亡者（太常音声人亦同），一日笞三十，十日加一等，罪止徒三年。主司不觉亡者，一人笞二十，五人加一等，罪止杖一百。故纵者，各与同罪。疏议曰：丁谓正役夫，谓杂徭及杂色工匠诸司工乐杂户。注云：太常音声人亦同。丁夫杂匠并据在役逃亡工乐以下在家亡者亦是一日笞三十，十日加一等，罪止徒三年。主司谓监当，主司不觉逃亡者，计人数坐之。一人笞二十，五人加一等。四十一人逃亡即至罪止，杖一百。主司故纵者，各与逃亡者同罪。②

从这里看，太常音声人虽然可以“婚同百姓”，但实际上这只是在婚姻方面与百姓同，而在其他方面还是与百姓不同的，律法还是将他们与“诸司工乐杂户”相提并论。

再次，对这些贱民等级之人，律法上直接不把他们当人看。《唐律疏议》卷六《名例律》疏议曰：“奴婢贱人，律比畜产。”③ 联系到山西阳城上伏村碑刻上“赛时女乐牲口即令人牵喂，不得入庙”的说法，可见这一群体根本没有什么社会地位可言。

乐人按律不能与百姓通婚，而官家娶之亦明令禁止，《明律·户律》载：

① 《唐律疏议》，光绪十七年钱塘诸可宝刻本。
② 同上。
③ 同上。

凡官吏娶乐人为妻妾者杖六十并离异，若官员子孙娶者，罪亦如之。①

岸边成雄先生认为："太常音声人与其他四种阶层最大之区别为婚姻上的恩典，《唐律疏议》卷一四《户婚篇》'太常音声人，依令婚同百姓'，此即指太常音声人可以和良民通婚之意。又《疏议》卷十四《户婚篇》'其工乐杂户官户，依令当色为婚'，此又说明了其他杂户以下之四种阶层，仅能同色通婚，纵使杂户在户籍进丁、受田、老免方面和太常音声人相同，较其他三种阶层为优，但在婚姻方面，仍不及太常音声人。总之太常音声人除了上下太常寺轮值献乐以代替正常赋役外，其他方面均与良民相同。"②

我们认为，唐代选入太常寺的音声人，经过长期训练应是技艺相对高超者，所以受到皇帝的格外恩宠，享有与百姓通婚的待遇，但这仅仅是宫廷中的特例，而非是所有音声人的情况。地方官府所属的音声人似不在此列。《唐律疏议》曰：

太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。③

如果我们能将依附太常的音声人和地方官府所属的音声人区分开来，则较清楚地看出这两者之间还是有一定差异的。唐律中音声人"俱是配隶之色"，但因皇帝的恩宠，在宫中的音声人可以"依令婚同百姓"。《唐律疏议》曰："人各有耦，色类须同，良贱既殊，何宜配合？"配隶则属贱民，显然不与百姓相同。所不同的则是唐代宫中的太常音声人受到特殊的"优待"。至于义宁以后州县附贯者，虽然也有在太常轮值的，却非长役之人，所以称之为"别名太常音声人"，这似应与长役的太常音声有区别。

之所以这样认为，是因为唐代宫中音声人的轮值轮训的制度，我们将在后面

① 张正明：《明代的乐户》，《明史研究》，黄山书社，1991年，第208—215页。
② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第148页。
③ 《唐律疏议》卷三《名例三》，光绪十七年钱塘诸可宝刻本。

有专门的论述。在这种制度下，经过多年“会考”式的严格选拔，一批优秀者得以晋升为“太常博士”，在宫中任教职，属长役之人。在宫廷太常音声人中属于佼佼者，“依令婚同百姓”的当为此类。《大唐新语》卷二《极谏》中有这样的例证：

> 袁利贞为太常博士。高宗将会百官及命妇于宣政殿，并设九部乐，利贞谏曰：“臣以前殿正寝，非命妇宴会之地；象阙路门，非倡优进御之所。望请命妇会于别殿，九部乐从东门入，散乐一色，伏望停省。若于三殿别所，自可备极恩私。”高宗即令移于麟德殿。至会日，使中书侍郎薛元超谓利贞曰：“卿门传忠鲠，能献直言，不加厚赐，何以奖劝。”赐綵百匹，迁祠部员外。①

至于太常博士是否全部由乐籍经过考试充任尚缺乏足够的史料依据，但有一点，《新唐书·百官志》中明确讲太常乐籍通过若干年应教习成绩突出者可以成为助教，并且在太常博士有空缺时从助教中递补。虽然尚不能说所有的太常博士均是乐籍中人，但资料记载的确有从乐籍中升任太常博士者。由此可以看出，虽然隋唐时代从律条上对太常音声人、乐户等已经是列为“配隶之色”，但在执行上还是相对宽松。朝廷制定的律法，统治者自己执行起来就不严格，有与律条相悖的事情发生也就不足为怪了：

> 高祖即位，以舞胡安叱奴为散骑侍郎。礼部尚书李纲谏曰：“臣按《周礼》，均工乐胥，不得参士伍，虽复才如子野，妙等师襄，皆终身继代，不改其业。故魏武帝欲使祢衡击鼓，乃解朝衣露体而击之。问其故，对曰：‘不敢以先王法服而为伶人衣也。’惟齐高纬封曹妙达为王，授安马驹为开府。有国家者，俱为殷鉴。今天下新定，开太平之运。起义功臣，行赏未遍；高才硕学，犹滞草莱。而先令舞胡致位五品，鸣玉曳组，趋驰廊庙，固非创业规模，贻厥子孙之道。”高祖竟不能从。②

---

① 刘肃著，许德楠、李鼎霞点校：《大唐新语》卷之二《极谏第三》，中华书局，1984年，第22—23页。
② 刘肃著，许德楠、李鼎霞点校：《大唐新语》卷之二《极谏第三》，中华书局，1984年，第18—19页。

这里反映出时人对专业乐工一致的观念，即“终身继代，不改其业”，并以魏武时的名士祢衡为例，说明伶人不可着法服，而唐高祖却给舞胡如此高的官阶，使李纲不得不冒犯龙颜而谏。这一方面反映出唐高祖的“开明”，另一方面则看出当时人们对伶人在身份地位上的极度蔑视，这是根深蒂固的传统观念。即便皇帝宠幸，加官进爵，也还是成为后世人引以为戒的反面教材。

显然，这里是将舞胡安叱奴归为伶人之列的。隋唐时代宫廷中所谓“七部乐”“九部乐”“十部乐”者，均是歌、舞、乐三位一体，而这些乐部均由乐籍中人所担当，所谓舞胡者，应属于此类，否则也不会使得尚书李纲认为封其为官非“贻厥子孙之道”而直谏。可见隋唐时代的宫廷乐人、伶人均属同类，多种典籍的描述中可以明确这种认识。

《明皇杂录》云：

> 唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人，皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，尤妙制《渭川》，特承顾遇。于东都大起第宅，僭侈之制，逾于公侯。宅在东都通远里，中堂制度甲于都下。其后龟年流落江南，每遇良辰胜赏，为人歌数阕，座中闻之，莫不掩泣罢酒。则杜甫尝赠诗所谓：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正值江南好风景，落花时节又逢君。”崔九堂，殿中监涤，中书令湜之第也。①

正是玄宗的宠爱，才使得李氏兄弟“僭侈之制，逾于公侯”，但后来也落得个流落江南的境地。乐户虽然身居下贱，其中却有事迹轰轰烈烈者。《大唐新语》卷之五《忠烈第九》所载的安金藏便是其中一例。

> 安金藏为太常工人，时睿宗为皇嗣。或有诬告皇嗣潜有异谋者，则天请来俊臣按之。左右不胜楚毒，皆欲自诬，唯金藏大呼谓俊臣曰：“公既不信金藏言，请剖心以明皇嗣不反。”则引佩刀自割，其五脏皆出，流血被地，气遂

① 郑处诲：《明皇杂录》卷下，《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年，第23页。

绝。则天闻，令舁入宫中，遣医人却内五脏，以桑白皮缝合之，傅药，经宿乃苏。则天临视，叹曰："吾有子不能自明，不如汝之忠也。"即令停推。睿宗由是乃免。金藏后丧母，复于墓侧躬造石坟石塔，旧源上无水，忽有涌出泉。又李树盛冬开花，大鹿挟其道。使卢怀慎以闻，诏旌其门闾。玄宗即位，追思金藏节，下制褒美，拜右骁卫将军，仍令史官编次其事。①

这是太常乐工以忠救主的绝好事例。呜呼哀哉！太常乐工以其忠义之表现得到"旌其门闾""拜右骁卫将军"的褒美，在历史上虽不能说绝无仅有，也是不多见的。联系到隋代乐户"妙达钟律，遍工八音"的大音乐家万宝常的悲惨境遇，安金藏实在是幸运的了。此种事例在玄宗朝众多，显示出此位皇帝对音乐伎艺的偏好。

《明皇杂录补遗》云：

天宝（742—755）末，群贼陷两京，大掠文武朝臣及黄门宫嫔乐工骑士，每获数百人，以兵仗严卫，送于雒阳。至有逃于山谷者，而卒能罗捕追胁，授以冠带。禄山尤致意乐工，求访颇切，于旬日获梨园弟子数百人。群贼因相与大会于凝碧池，宴伪官数十人，大陈御库珍宝，罗列于前后。乐既作，梨园旧人不觉歔欷，相对泣下，群逆皆露刃持满以胁之，而悲不能已。有乐工雷海清者，投乐器于地，西向恸哭。逆党乃缚海清于戏马殿，支解以示众，闻之者莫不伤痛。王维时为贼拘于菩提寺中，闻之赋诗曰："万户伤心生野烟，百官何日更朝天。秋槐叶落空宫里，凝碧池头奏管弦。"②

此条史料亦是战乱中乐人流散的证据。乐人的流散对民间音乐的发展是极大的推动。

乐户们是有血有肉的人，他们在许多关键时刻的表现即便是常人也难以做到。前面安金藏是为一例，下面的记载则可悲可叹。《桯史·优伶诙语》载：

---

① 刘肃著，许德楠、李鼎霞点校：《大唐新语》卷之五《忠烈第九》，中华书局，1984年，第73—74页。
② 郑处诲：《明皇杂录补遗》，《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年，第31页。

秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥。丁丑，赐银绢万匹两，钱千万，彩千缣，有诏就第赐燕，假以教坊优伶，宰执咸与。中席，优长诵致语，退，有参军者前，褒桧功德。一伶以荷叶交倚从之，恢语杂至，宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就倚，忽堕其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾镮，为双叠胜。伶指而问曰："此何镮？"曰："二胜镮。"遽以朴击其首曰："尔但坐太师交倚，请取银绢例物，此镮掉脑后可也。"一坐失色，桧怒，明日下伶于狱，有死者。于是语禁始益繁，芮烨令衿等吻祸，盖其末流焉。①

看到秦桧卖国，在许多人敢怒不敢言、甚至不敢怒也不敢言的情况下，乐人们竟然不顾生死，当面戏弄，又是何等忠烈！

虽然也有以上种种可歌可泣的故事，但随着时代的发展，这一群体在社会上的境遇越来越差。既然从律法上就规定了这一群体的卑贱，加之这些人所从事的职业，他们当中有些人染上吸食鸦片等种种不良嗜好，"自甘下贱"，平民百姓更是瞧他们不起。历史上的乐户"生不进祠堂，死不入祖坟，同色为婚"，不能求功名、应科举，子女不准读书，凡此种种，实在是没有什么社会地位可言。

阎钟先生在对上党地区的调查中，用以下事例说明乐户们在乡村社会中的实际境遇：

据乐户后人讲，过去乐户到"主家"办事，吹打在前，吃饭在后，只有所有的人吃完饭才能轮到他们。而且乐户不能上桌与客共餐，只能到拐角旮旯中吃。吃饭还无人端碗，需自己动手，吃的馍还不给馏（意即给其吃凉馍）。在晋城，乐户吃饭用过的碗、筷等器具"主家"就弃之不用了。

住房在封建社会也有定制，不同等级的人，其住房在式样、面积等方面不能相同。就乐户而言，他们"修房不准起门楼，屋顶不准安兽头"。笔者在壶关县三井村进行田野调查时，当地乐户后人刘某某指着屋顶的兽头说："这在过去是不准安在乐户房顶的，现在不讲究了。"

乐户不仅房屋的式样受到限制，而且在住址的选择上也身不由己。晋城乐户之

① 岳珂：《桯史》卷七《优伶诙语》，中华书局，1981年，第81页。

后薛某某母亲讲："乐户过去只能住在村外，哪能住在村里。"

在田野调查中，我们还发现有些乐户家庭几经迁徙，数易住处。在谈到其原因时，阳城县薛家岭村的乐户后人张某某说："听老人们说在400年前，我家住在八甲口镇尹家沟村，因村民嫌我家地位低，不准在村里住，才迁到现在住的地方。"又据晋城西涧村乐户后人窦某某讲："这个村在过去常出事，村里人认为有乐户住就可不'出事'，才让我们迁来居住，究其因是由于乐户地位低，可镇邪气之故。"

在封建社会，行路中贱避贵是公认的原则。长治、晋城两市的百姓讲，乐户过去只能在马路的两侧行走，不能在路中间走。又据高平市红衣行艺人苏黑人讲："过去下雨时，村民可以走屋檐下，而乐户只能走在雨中。"乐户走路要避让，路过村庄时也有规矩。据壶关县三井村的乐户后人刘某某讲："乐户过去骑驴走路，经过村里时须下驴行走，否则要受罚。"①

襄垣县民间流传着这样一段顺口溜："头戴七折八扣，身穿有领无袖，脚踏五佛捧寿，手拿一尺不够。走在大街，排成两溜，锅圪拉火，棚匠伺候，走在人前，吃在人后，连毛芽菜，点心不馏。"勾勒出乐户灰不溜丢的社会形象②。

在山西河津县，乐户们在办事奏乐时"为分尊卑，在筵席上的宾客与乐人之间隔一道屏风，上书'天官赐福'，乐户呼为'遮羞板'，张太娃（项按：乐户后人）谈：意为罪民，哪能官宦与庶民同面而坐！此俗一直延续至民国十几年……这块'遮羞板'才开始弃除"③。这就是乐户在民间社会地位的实际情况。

虽然不同的朝代由于政策的宽松度对待乐籍的态度不尽一致，但总体说来其作为贱民、贱口的地位没有什么改变。也有受统治者宠幸的例证，但应该看到，既然制度是由统治者所定，他们可以随意地作出改变。由于这一群体在人们心目中的印象已经基本固定，所以，文献对他们的记载多是不合"祖制"的现象，论述多是持批判的口吻。这反映出这一群体在不同时代变异性基础上的一致性。

---

① 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998年，第861—875页。

② 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

③ 参见师天群搜集整理的《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的《河津民间器乐曲集》，河津县文化馆1989年油印本，第91页。

二、经济地位

乐户们的社会地位如此，其经济状况如何呢？从历史文献以及对山西现存乐户后人的实际调查看，虽然这一群体在政治、社会地位上属于贱民，但经济状况明显好于一般百姓。宫中乐籍有官方供给衣食自不必说，地方官府中的乐户同样是有田产者。自然，他们为官府执事应差时也有报酬。前面所引河北《巨鹿县志·赋役篇》以及《永平府志·经费起运篇》、《光绪顺天府志》中诸多县衙官鼓手年俸食银的记载，明确显示乐户们为食俸者。要知道，能够在县衙中食俸银吃官饭者实在是寥寥无几（不像现在的机构设置如此庞大），正是职业需要，虽然身份低贱，却是不可或缺。以下是明代乐户在宫中吃“官饭”的情况。

> 河间等府奉诏送乐户至京，择其艺业之精者留，应役给与口粮。工部仍相地为之居室。时教坊乐工既得幸，诉朝夕承应为劳，外郡乐工不宜独逸，请诏礼部移文天下，取精于诸伎者送教坊。于是有司遣官押送乘传续食又数百人。①

既然是奉诏，则送至教坊的乐户口粮住宿均由政府各职能部门统筹解决。能够留在宫中者，一般衣食无虑。除了正常的官饭供应，有时还会因为皇帝的兴致而得赏赐。明太祖“四年正月享太庙，命中书省给乐生钱，人二千四百，舞生半之”②。官鼓手的俸银并不足以使他们生活富庶，但是在官府应差也不是时刻都要吹吹打打。按照惯例，只要官府召唤，由科头通知，乐户们便行执事，其余时间相对自由。因此，除官府外，民间百姓红白喜事以及多种场合需要这一群体。山东鲁西南民间便有“没有鼓乐班，新媳妇不上轿”之说，婚丧嫁娶是四乡八里总有的事情。所以，地方官府所属乐户，主要的恩主是官府，其次是民间百姓。老百姓虽然从心理上鄙视，却又离不开他们，以致形成一种矛盾：既需要又瞧不起。这些乐户们在官府中轮流应差执事，领取一份俸银，在不执事时便为四乡八里的百姓服务，人家每逢婚丧嫁娶、过满月周年，只要经济条件许可，都免不了要请上

① 《续文献通考》卷一四〇《乐四》，上海商务印书馆，1936年，第3723页。
② 《续文献通考》卷一四〇《乐三》，上海商务印书馆，1936年，第3714页。

他们吹打一番，以图个热闹和吉利。所以乐户们经济状况相对优越。《隋书》中有云："赵行枢者，乐人之子，家产巨万。"① 并非所有的乐籍都能如此，但可以肯定，他们的收入不会比一般百姓差，这是他们的职业特点所决定的。

乐籍中人无论是种官府分配的土地，或者是庙产，均可以奏乐的方式充交租子。这比没有一技之长、单靠种地维持生计的农户要好过得多。壶关县乐户后人牛琦云讲到祖传的俗语："早栽树，晚乘凉"，"傢伙响就有银两。"意思是说干乐户这一行来钱快。他举现在壶关办红白喜事的例子说明乐人比当地百姓经济收入要高得多，这完全是由于风俗所致。

> 在我们这里办事，红事钱少，一般150—200元，在县城里用五六人，两个小时就完了，但要喝两茬酒，二十个菜，吃得好。
>
> 白事分一天和一天半两种。一天的用十二三人，七八百元到九百元之间，最低也得六百多。一天半的也不一样，一般夏天在一千二三，春节前就要一千七八。这钱也有说法，一千块钱是基本工资，还有二百块的额外收入。比如，老人老了，家中有三个孩子（项按：指男子），总共花一千块，但姑娘还要另外付。如果有三个姑娘，就会有不少。如果孩子少，姑娘少，钱少，礼事钱也要少一些，但有一个基本的数。
>
> 办事一天半最讲究规矩，按照程序来。一天就简单了。咱们是加一个项目挣一个钱。壶关经济不发达，但这个事上特别舍得花钱。

这可以折射出历史上乐户在民间的经济状况。我们在河津采访时所见，常好堡村乐户后人张太娃的老宅虽然现在已经破旧，但宽大的宅院、二层阁楼式的建筑，在当年的确是比较富庶的人家才能有如此经济实力。常好堡村以音乐作为生计的郭姓乐户后人的住房和拥有家电的数量，又表明是村中经济收入较高者。

乐户后人们的收入情况可提供一种历史的参照。文水县民间流传这样一首民谣："下曲的街东街西，不捣鼓儿的三俩个（方言读huai），剩下一个（huai）没

① 魏徵等：《隋书》，中华书局，1973年，第1889页。

啦捣，脖子上勒下圪壕壕。”下曲镇鼓乐班和鼓乐人之多，在文水县是老少皆知的。人称“吹鼓张”的张家鼓班是下曲镇鼓行中最有名气的世家班。张家班在清乾隆年间出了一位掌班人张万载，演奏技艺超人，文水、交城一带名声很响。每年交城县七月十四日举行规模盛大的“赛社”和文水七月十五的盂兰盆会都邀张家班主奏。张家班名声在外，承揽乐事常年不断，家境也渐有盈余。张万载置房宅三处，置地一百亩开外，买了牲口拴起一套马车①。这不是一般的平民百姓都能得到的。从我们的实地调查看，乐户后人们的经济状况普遍优于当地百姓。当然，常常听到一些民国以前的乐人们生活如何凄惨，家徒四壁的说法，但跟着的解释是这些人由于染上了不良生活习惯，诸如吸食鸦片等所致。此种恶习之败坏家业者，已经不仅仅是乐户群体的事情了。

三、心态

乐籍在人们心目中究竟如何，且看陈旸对其中女乐的评说：

> 女乐之为祸大矣。众人得之而荡心，列国资之以行间。故齐人遗鲁而孔子行，秦人遗戎而由余去。扬阜厉声而曹洪为之立罢，贾曾极谏而皇太子为之不阅。晋明出宋祎而疾愈，虞公受二八而政乱。然则女乐之于天下，有不为丧身亡国之阶邪。昔王导作女妓，蔡谟不悦而去，导亦知而不止之，是胥能知非者也。虽未若不作之愈，不犹愈于怙终而不知其非者邪？彼房晖远托《关雎》之说以悦隋祖，牛宏修房中之乐以谄文帝。彼哉彼哉，其先民之罪人也。②

陈旸的议论代表了历代文人的正统观念，也是世人对乐籍中人普遍的看法，揭示了何以专业乐人地位低贱的问题。所谓“乐”，涉及两个层面：一是礼乐之乐——雅乐的神圣性，这为历代统治者所看重。但“女乐”则由于其以声色娱人，虽然社会需要，却使得有强烈社会责任感的忧国忧民之士对这一群体的存在深感不安，这回答了人们的疑问，即为什么周代以下的人们从理念上认定乐之神圣而专业

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。
② 陈旸：《乐书》卷一八五《女乐》。

从事音乐的人其身份下贱的道理。这也是“乐”作为多音多义字的道理了。陈旸是从“女乐”的负面来看的，这一面在社会生活中的确存在。这一群体也是深受礼教影响的人们包括“正统”女性所鄙视并不可容忍的。就乐籍人士来说，绝大多数并非出于自愿，而是社会强加给他（她）们的不公，甚至从娘胎中就注定以此为业，所以，不对产生此类人色的制度加以谴责，而只对乐籍中人进行攻击是没有道理的。陈旸所攻击的其实应该是制度本身。

封建社会，女乐一直是社会既需要又被社会观念所鄙视的一群。乐户们虽然要从事无论宫廷还是地方官府中必须的雅乐——礼乐演奏，但由于其在社会生活中角色的限定，成为社会底层的一群便是顺理成章的事了。

乐户所从事的职业是娱神娱人，重在娱人。宫廷中的乐人常常因在皇帝面前演奏而得到宠爱。唐宋时期，对于乐人等贱民虽有制度执行起来却不如此严格，亦有征平民百姓入教坊乐籍的。但不管怎样，人们对乐户贱民身份的认识是一致的，故对征良家士女入籍的做法引起极大的非议。《旧唐书》卷一六四《李绛传》载，宪宗（李纯，806—819在位）时：

> 教坊忽称密旨，取良家士女及衣冠别第妓人，京城嚣然。绛谓同列曰：“此事大亏损圣德，须有论谏。”①

多种史料中记载了乐户们受到惨无人道待遇的情形。《国朝典故》云：“铁铉妻杨氏年三十五，送教坊司，劳大妻张氏年五十六，送教坊司，张氏旋故。教坊司安政于奉天门奏：奉圣旨分付上元县抬出门去，着狗吃了，钦此。”又《南京司法记》云：“永乐二年（1404）十二日教坊司题卓敬女杨奴牛景刘氏合无照，依谢升妻韩氏例，送洪国公转营奸宿。又永乐十一年正月十一日教坊司于右顺门口奏：齐泰妇及外甥媳妇，又黄子澄妹，四个妇人，每一日夜二十余条汉子看守着，年少的都有身孕，除生子令作小龟子，又有三岁女子，奏请圣旨。奉钦依由他。不的到长大便是个淫贱材儿。又奏：黄子澄妻生一小厮，如今十岁，也奉钦依都由他。”②

---

① 刘昫等：《旧唐书》卷一六四《李绛传》，中华书局，1975年，第4289页。

② 王书奴：《中国娼妓史》，上海书店1992年据1934年本影印版，第194页。

皇帝竟然会对乐籍中人去世后下“着狗吃了”的圣旨，既荒谬又可悲。发生在永乐年间宫廷教坊司中的这一幕，显现出当时忠臣义士的家眷们所受到的惨无人道的精神与肉体上的摧残，这就是靖难之后教坊司之所以在人们心目中越来越沦为卑贱之地的道理，如此暴行，使得此地连妓院都不如！宫中教坊司尚且如此，当年被徙往烟瘴之地配为乐户的建文帝的忠臣义士的族人眷属其境遇就可想而知了。

制度与世俗已经将这一人群定位，一旦有所违背，则会受到相应的惩处。刘辰《国初事迹》转录《国朝典故》有如下记载：

> 太祖立富乐院于乾道桥。男子另戴绿巾，腰系红搭膊，足穿带毛猪皮靴，不容街中走，止于道傍左右行。或令作匠穿甲，妓妇戴皂冠，身穿皂褶子，出入不许穿华丽衣服。专令礼房吏王迪管领，此人熟知音律，能作乐府。禁文武官及舍人不许入院，止容商贾出入院内。夜半，忽遗漏火，延烧脱欢大夫衙，系寄收一应赃物在内。太祖大怒，将库官及院内男子、妇人处以重罪。复移武定桥等处。太祖又为各处将官妓饮生事，尽起赴京，入院居住。
>
> 徐达围苏州，太祖特命指挥傅友德领军马三百与同徐州陆参政出哨济宁，以警中原。赐友德宴，命叶国珍陪饮，拨与歌妓十余人。太祖令内官觇视。后国珍令歌妓脱去皂冠、皂褶子，穿华丽衣服混坐。太祖怒，令壮士拘执国珍，与妓妇连锁于马坊，妓妇劓去鼻尖。国珍称说：“死则死，何得与贱人同锁?”太祖曰：“尔不遵我分别贵贱，故以此等贱人辱之。”鞭讫，又发瓜州做壩夫。后释之。

“富乐院”就是教坊司，这里记载了对教坊司乐人从服饰到举止行为的限制。第二条史料讲乐籍中人属贱民，事事处处以贱民待之，如有违反，会招致严厉的惩处。前者因为叶国珍令歌妓脱去皂冠、皂褶子，穿华丽衣服与之混坐在一起，惹得龙颜大怒，贱民与官员同坐，岂不是有辱身份！于是便有更重的羞辱对待这个臣属，没掉脑袋已经是捡了便宜。

以下史料讲乐人不守规矩招来杀身之祸，并殃及无辜。《国初事迹》引《国朝

典故》载：

> 太祖命乐人张良才说平话。良才因做场，擅写“省委教坊司”招子贴市门柱上。有近侍入言，太祖曰：“贱人小辈，不宜宠用。”令小先锋张焕缚投于水，尽发乐人为穿甲匠，月支米五斗。

这些乐籍中人已经成为任人宰割的羔羊，人身权利没有起码的保障，又如何有常人的心态！当社会对待这一群体的认识已经趋于“定型”，自上而下认为其是“罪民”“贱民”之时，又怎能以常人的心态融入社会？明代畸变的乐籍制度更使这一群体雪上加霜。

清代，这些乐户及其后人依旧生活在传统文化观念异常“顽固”的氛围之中，虽然自雍正以下制度已经不存，却常因传统观念而倍受歧视，久而久之他们中间的许多人便也做出一些更加令百姓所不齿的事情，从而恶性循环，即便是在脱籍之后，仍无应有的社会地位。或许，当他们生活上比起一般百姓过得富庶的时候，应该从心理上感觉到一丝安慰，毕竟民以食为天。至于自甘下贱者，则又哀其不幸，怒其不争了。

另外，据有关学者的调查，由于乐户们只能当色为婚，在某些地方万般无奈的情况下近亲繁殖的事情屡有发生，其后代常有痴傻的情况。因此，有些乐户家为了使后代能够健壮，有时并非以金钱的需要而出卖色相，而是出于传宗接代之目的。

千百年来，从制度到观念都对这一群体有着诸多的歧视性的制约。《大清会典》卷三二《礼部·贡院》载：

> 童生考试有冒籍、顶替、假捏姓名、身遭刑犯，及出身不正，如门子、长随、番役、小马、皂隶、马快、卡快、禁卒、仵作、工乐之子孙、倡优、奴隶、乐户、丐户、蜑户、吹手，凡不应应试者混入，认保、派保、互结之五童互相觉察，容隐者五人连坐，廪保黜革治罪。

《陵川县志》：

（乐户）修房不准起门楼，屋顶不准安兽头，坟墓不准竖旺柱，子孙不准下考场。

晋城《下九流》歌谣：

一流玩马二玩猴，三流割脚四剃头，五流幻术六流丐，七优八娼九吹手。

他们在住所上同样受到歧视性的待遇，在建房时也不能与平民百姓在一起，而须另觅地址。光绪《永济县志》记载：

山西旧多角妓，诸郡有之，称之乐户。浦当明时乐户，并聚居东城门外关厢间，州守行春，则浓妆骑马以供役。其缙绅与客宴饮，则召之佐酒。①

此种情况并非仅仅在史书中有载，即便是二十世纪九十年代，乐户后人在一些地方仍然为村民所歧视，被视为“不正经”人家。我们在采访中多次听到“噢，你说的是那些吹鼓手，老辈子是乐户的那些人啊，他们住在城墙外护城河的边上”。

清代于顺治九年（1652）规定，宫中“乐户、水户俱戴本色黄骚鼠皮帽，凉帽用绿绸里，绿绸沿边。不许穿各项绫缎及狼皮衣”②。而清光绪年间修撰的《定襄县补志》载有官府禁令五十余条，第二十七条：

今诏乡官令遵行定制……乐户，优伶各为别衣冠，殊服色，令人一望而知为何等。③

① 光绪《永济县志》卷二四《余录》。
② 《清顺治实录》卷六四。
③ 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》终审稿，1999年11月。

这岂不是将他们随时置于一种被屈辱的境地！清律中所有关于良贱的法律对乐户都适用。娶乐人为妻妾被认为是自取“辱亵”，有损尊严，法律特别规定，文武官吏如娶乐人为妻妾者，杖六十，并强制分离。官员应袭荫之子孙娶乐户者，处刑相同；并将其注册登记，以后荫袭为官时，按应袭品级降一级叙用。如乐人娶良人子女为妻妾，杖一百；知情而将女子嫁给乐人者同罪，媒人杖九十，财礼入官。这比奴婢娶良人罪更重一等。总之，严禁乐人与庶民通婚姻。其实，乐户们“亦有田宅，亦有丁徭，亦务稼穑，亦知勤俭，与良民无异”，只是“各在籍中”，被迫“身执贱役”①。

清阮葵生《茶余客话》云：

> 雍正元年御史年熙奏：“山西省乐户，另编籍贯，世世子孙勒令为娼，绅衿地棍呼召，即来侑酒，间有一二知耻者，必不相容。查其祖先原是清白之臣，因明永乐起兵不从，遂将子女编入教坊。乞赐削除。”奉旨：“此奏甚善，交部议行。普查各省似此者，概令改业。”②

以往身份“高贵”的一群跌落到社会的最底层，任凭世人蹂躏，这是最为严酷的。要知道，几千年的中国传统文化，是一片重血统的土地，强调“家世清白”，强调血缘的纯洁性。作为罪民，将其贬谪籍没为府县教坊乃至乐营的女乐、女妓，则势必没有“贞洁”可言，从血缘上就失去了纯洁性，所以“世世子孙勒令为娼”，使其后代打上“王八”“下贱”的印记。“绅衿地棍呼召即来侑酒”，当然地被视为“贱之甚者”，“不齿于齐民”的一列。这样，从政治上、血缘关系上彻底使得这一群体没有了出头的可能。“杂种”是骂人最厉害的话。栗守田先生讲过他在调查中听到的一件事，说民国时期，阳城县城关镇岳庄村一刘姓乐户，为了使自己的女儿脱离行内婚的桎梏，放出话来想陪嫁十亩地与平民结亲，却没有人上门。虽然这事已距雍正下诏除乐户籍两百余载，但民间成见之深令人唏嘘。毕竟平民百姓不愿意使自己的后代背上“杂种”的恶名。这就是历史上乐户社会地位的

① 康熙《隰州志》卷一四。

② 转引自杨孟衡：《山西赛社乐户阴阳师厨户传记》，《民俗曲艺》第108期，第206页。

真实写照！

据栗守田先生的调查，乐户们的婚姻与平民百姓相比要艰难得多。以乐户较多的忻州地区为例，有的一个县有四五家（家族），有的有三四家，很难找到老婆，只好近亲结婚。忻州一带的乐户都想生女的，不想生男的。生下女的嫁了还可有小乐户，而男的则讨不到老婆。这又是一件很残酷的事情。

《隰州志》中的这一段论说，是山西所见地方志书中对这一群体最充满同情色彩的文字，非常值得玩味和咀嚼：

> 晋之乐户，不知所自始。或云故明时承值王府，后散居各地，其业至今不改云。夫邯郸挟瑟，河间数钱，自昔所有，然及其一身而止耳。未有其人其家别为一类，不齿于四民之列，孝子慈孙，百世不改者也。今之为乐户者，亦有田宅，亦有丁徭，亦务稼穑，亦知勤俭，与良民无异。而独驱之为寡廉鲜耻之徒，置之于光天化日之外。且有形如嫫姆，名在籍中，一生鳏旷，身执贱役者，岂不可哀，岂不可怪乎？盛世化行俗美，长吏崇厉风教，如金陵所谓花月春风十四楼者，今皆下令驱逐，绝无一人。而唯此地之乐户，以其土著行差，既不能驱之远徙，又不能令其改业，倚门献笑，无地不有。如膻之聚蝇，如堑之陷马，所关于风俗人心非浅鲜也。诚藉上宪威令革去通省乐户名色，果能改头换面，便与齐民一体，许以自新，谁甘下贱？就目前而论，去数千百之娼家，狂且息念，地方宁静；就他日而论，增数千百之良家，拔之苦海，永免沉沦。此善政之最亟，亦阴德之最大者矣。①

以上为康熙四十八年（1709）的论说，可见当时曾经有对乐户“藉上宪威令革去”之举，这只是一种良好的愿望，但实际的状况又是如何呢？《京报》乾隆三十六年夏六月庚辰，礼部议复陕西学政刘墫：

> 山陕之乐户，浙江之丐户，虽编籍由来无可确据，而其相承旧业，实属卑

① 《隰州志》卷一四《风俗》，康熙四十八年（1709）刊本，山西省隰县县志编纂委员会1982年重排，第90页。

污。应请以报官改业之人为始，下逮四世清白自守，方许报捐应试。①

刘墫的奏折上也看到了这一事实，即乐户们“虽编籍由来无可确据，而其相承旧业”，在乾隆三十六年（1771）时，这些削除贱籍的乐户其地位并没有得到真正的改善。就乐户后人们的婚姻状况来说，在雍正以后的近两百年间没有些许变化，依然是行内自行婚配。据闫钟与乔健先生对山西上党地区15个县市区乐户后人婚姻情况的调查，乐户行内婚产生变化是进入民国以后，特别是二十世纪下半叶才有的事情。

乐户婚姻状况表②

	行　亲		同阶层通婚		与非乐户通婚	
	对数	所占比例	对数	所占比例	对数	所占比例
1912年以前	75	57.25%	9	6.87%	47	35.88%
1912—1937年	146	52.71%	27	9.75%	104	37.54%
1937—1949年	82	38.5%	11	5.16%	120	56.34%
1949—1966年	75	23.73%	17	5.38%	224	70.89%
1966—1978年	13	3.9%	3	0.9%	318	95.2%
1978年以后	7	1.69%	2	0.48%	406	97.83%

1）同阶层通婚系指与茶房、粗乐（红衣行）、门上等人通婚。

2）与非乐户通婚系指乐户与农民等不同阶层的人士通婚。

在除籍之前庶民与乐籍中人联姻是违法的，除籍之后几百年这种观念在逐渐淡化，但要完全清除隔阂却非一朝一夕之事。通过上表可以看出，直到民国初年乐户后人的“行亲”与同阶层通婚的比例依然占了64. 12%，这个比例是相当高的，反映了庶民百姓对这一群体的成见之深。自然，上表也反映出现代人们对这一群体传统观念逐渐淡化的过程，毕竟二十世纪是人们的观念发生重大变革的世纪。

---

① 俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐附古事》，《癸巳类稿》卷一二。

② 闫钟、乔健：《乐户的婚姻》，《民俗曲艺》第115期，台北财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月，第311—324页。

图 46　河津郭姓乐户后人

由于这一群体的社会地位所决定，一般说来，这些不能进祠堂和祖坟的乐户在清代以前绝少有修家谱的。但我们在河津市樊村镇常好堡村的郭姓乐户后人家中见到了一份家谱，从修家谱这件事也可以看出现代的社会环境在对待乐户后人的态度上的确有了根本性的变化，即便是在传统较为厚重的地区这一群体也逐渐有了与当地百姓基本相等的社会地位。据现年二十余岁的郭斌介绍，这张家谱图（见下页）是二十世纪七十年代后期其老爷爷郭满喜去世时修的。据称家族以前没有神图，此图是当时凭记忆所修，但本家从事乐户行绝非是从郭智一辈为始。图表中自郭满喜以上为祖图所有，是已经故去者，有五代。自郭红锁以下的记载并不全，郭红锁有兄长，其支系在此尚未反映。其嫂是同村乐户张家的女子。

这张图属于民间的祖图印刷品，非为手工绘制。其中的牌位均是如同表格一般已经印制好的，只要往上填姓名即可。

郭家的男性，除了年龄尚幼的郭峰、郭达，以及郭达之父郭锐之外，其余均从事音乐。上表中的九代人，从婚姻构成上看，除年龄仅在二十余岁的倒数第二代郭斌、郭锐所娶为非行中人外，其余均为行内婚。郭红锁、郭永科、郭斌三代人对他们所了解的河津乐户后人的情况进行了排列，一个突出的印象就是直至二十世纪中叶，此处的乐人们依然是行内婚，与行外人结亲是近廿年以来的事情，行内婚的观念由此而淡化了。

		张氏	王氏	郭智	郭义		
李氏	苏氏	白氏	邢氏	郭自芳	郭自芸	郭记哇	郭振江
	邢氏	氏	氏	郭永福	郭永禄	郭永寿	
			郭氏	郭石子			
			刘氏	郭满喜			
			刘氏	郭红锁			
			郝氏	郭永科			
		袁瑞娟	李社玲	郭斌	郭锐		
				郭峰	郭达		

闫钟与乔健二位先生注意到了，在乐户除籍几百年之后这一群体仍然有相当数量的“行亲”现象，他们认为“乐户同样受门当户对观念的影响，愿意选择同行为偶”。他们引用了乐户后人的话来说明这一点。“长子县的乐户邹某某讲：‘行里沟通方便，有共同语言。’屯留县的乐户韩某某讲：‘乐户家的姑娘不外嫁，去了庶民百姓家受压制，过不了那个生活。’”这里是从两方面说的，“庶民百姓由于受门当户对观念的影响，认为乐户社会地位低下，因而他们既不愿意娶乐户家的女儿，更不愿把女儿嫁给乐户。由此可见，门当户对的择偶观念是造成乐户行亲制的另一个原因”，而“乐户的配偶来自同样的家庭背景，具有相同的社会地位和生活方式，这便决定了乐户的婚姻基础比较牢固”。但即便如此，由于“当时乐户的通婚对象基本限于同行之间，择偶范围狭小，以至于有 56 户乐户因娶不到妻子而打光棍，占到同期乐户数量的 8.8%”①。由此可见，在调查的 15 个县市区中，当时

① 闫钟、乔健：《乐户的婚姻》，《民俗曲艺》第 115 期，台北财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998 年 9 月，第 311—324 页。

乐户的数量在600户以上。

也是在民国期间，潞城微子镇的乐户后人朱扎根想在村上修庙时尽一份心意，并借此争取一点平等的待遇，当时凡出两块银洋的都要在碑上刻名，而朱扎根出了七块，在要求刻名时却遭拒绝，百姓们认为在碑上将乐户的姓名与他们的放在一起辱没了自己。由于朱扎根在吹打乐器上是全把式，各村社的社首都承认他是个难得的人才，几经交涉，才终于在最后靠边的地方刻了三个几乎看不见的小字。可见村民们对这一群体的成见之深之固。

也有通达者。阳城县润城镇上伏村的西庙在道光年间补塑神马时就允许乐户中的捐银者刻上姓名，但也显示出不平等。庙中咽喉殿下的石碑记下了这样一段文字。其中就有“道光九年（1829）补塑神马，乐户姓名开后”的字样。

据山西的音乐工作者在“集成”工作中的调查，所谓鼓乐艺人，在民国以前的共同特征是“生前不进祠堂祭祖，死后不进祖坟”，并非他们不想，而是族人怕他们辱没了祖宗。

图47　壶关乐户后人牛琦云和家人

毕竟现在的乐户后人子弟可以上学读书了。壶关县乐户后人牛琦云的两个儿子都凭随父辈所学的技艺考上了山西大学音乐学院，现在都在省城有了满意的工作，留在身边唯一的女儿也在准备报考艺术院校。每当说起自己家中出了两个大学生，牛琦云的脸上就漾起幸福与满足，胸脯挺得也高。虽然培养孩子用去他多年的积蓄，而且比起同宗兄弟家的孩子们搭班走事在收入上减少更多，但他认为这非常值得，而且是光宗耀祖的事情。以前想都不敢想的事情在他这一辈成了现实。此外，山西乐户的后人中还有许多进入了从中央到地方的诸多艺术团体，以其出色的技艺赢得了世人的尊重和爱戴，说明这些人已经得到了应有的社会地位。但也应看到在一些地方，即便是在当今社会，由于人们长期形成的传统观念，还是在不同程度上对这一人群有种种不恭敬之举。在浮山县调查

图 48　浮山乐户后人

时，我遇到一位老艺人，唢呐吹得的确是好，却明确表示不会让儿孙再以此为生计，因为直到现在找媳妇还是困难，他的儿子已经在县政府某局工作，其妻却依然是临县的乐户行中人。现在他随儿子住到了城里，老人希望他的孙子一辈能够与平民百姓家结亲，而不要再是乐户家族中人。这既是一份企盼，也是极力想向过去数辈人的血泪历史告别。

张振涛先生在对冀中音乐会的调查中，认定这里的乐人其实也是与历史上的乐籍有着密切关联的，他认为这里的音乐会社应属于历史上乐籍人士的后裔。他在对这一群体的现状进行综合分析之后写道：

> 可以说，乐户、乐籍，作为一种经济制度，或者说作为封建王朝管理礼乐人才的户籍制度，已经不存在了，但作为一种在封建社会中延续下来的行会组织的血缘宗法制度，却长久地保持下来，且因为中国广大的小农经济的土壤，始终把其组织形式乃至称谓方式延续到现代社会之中。①

这种说法很有道理。也是我常思索的问题之一，即传统音乐的血缘与地缘关系。“血缘宗法制度”，在历史上有特定的含义，即《周礼》中以血缘为纽带的严格的等级制度。我们在此借用这个概念，是指乐籍人员同色为婚构筑的亲缘关系。这一群体在制度的约束下，其生存的链环恰恰反映出中国传统音乐的主脉传承其血缘关系之存在。从地缘关系上说，

> 封建时代的乐户大都集中在河间府（今河北保定、沧州地区）、大兴府（金代北京市郊县）、顺天府（明清北京及保定地区），山西大同府（今雁北地

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999 年，第 278 页。

区），山东东平府（今鲁西南地区），陕西、河南等地，而这正是今日我国北方民间笙管乐种、鼓吹乐种流传最密集，民间乐社最集中、民间乐师分布最为广泛的地区。封建朝廷把乐户集中在上述几片地区，一方面是历史遗留下来的、在这几个地区建都立府的原因，一方面也是便于掌于礼部的户籍集中管理、培训。不难看出，今日民间笙管乐种、鼓吹乐种，何以如此集中在这几个地区的原因，这种传统源渊有自，事出有因。正是因为历史上这些地区聚集着大量的乐户，所以他们的后代，相沿成习，繁衍出今日该地区民间乐社如此普及的状况。①

这种说法有一定的道理，却略嫌片面，因为这毕竟只是梳理文献的感受。乐户并非仅仅是以上所讲的州府郡县方有，从山西地方志书记载以及实地调查来看，几乎可以说是各个州县均有之的局面。我们认为，乐户之所以相对集中，是因为唐代定下的规矩，即距京师1500里路以内区域的乐户要到京师轮值轮训，随着朝代的更迭，京师的变异，以及历史的原因，有乐户的区域还会将传统延续下去，所以造成这些地区乐户众多。就“笙管乐种”与“鼓吹乐种”的关系问题，也是现代分类概念的认识，历史上是否以此类分乐种，我们将在后面的章节中专门论说。所要说明的是十里不同俗，由于方言、气候、地望等因素，各地的音乐风格也会显示出与它处的差异，特别是乐籍从制度上解体之后，这种情形便会比较快地显现出来，毕竟在恩主变化之后，乐人们要更多地适应当地人的审美需求，同一首乐曲在各地会产生相当的变异也是自然的事。但不管怎样说，音乐文化的发展，的确是与地缘、血缘有密切关联。

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999年，第278页。

第四章　山西乐户的音乐文化特征

乐户，与“乐”（yuè、lè）相关。古人认定“乐”具有娱神娱人的功用，但凡驱傩、祭祖、祀神等具有宗教意味的活动，乐是不可或缺的。在乐籍制度下，无论是宫廷还是地方官府，这些活动主要是由乐籍人士来承担。乐户主要从事宫廷、地方官府以及军旅之中与典礼、仪式、民俗、节日、道路、卤簿、娱乐相关的音乐活动。

音乐是人类抒发情感的重要媒介物，也是种种仪式的兴奋剂和黏合剂。乐户所从事的主要工作，便是在典礼仪式、筵宴民俗等多种活动中娱神和娱人。正是有了他们的参与，原本平淡而机械的形式变得生动与鲜活起来。

乐户所做均与“乐”有密切的关联。只不过是服务的对象不同而选择的曲目以及礼典的仪式规程不一，用乐的风格、内容上有相当差异。《梦粱录》中有南宋时期宫中乐人工作的一段实录：

> 宰执亲王南班百官入内上寿赐宴　（四月）初八日，宰执亲王南班百官入内起居，邀驾过皇太后殿上寿起居，舞蹈嵩呼，回诣紫宸殿宴。乐未作，殿前山棚彩结飞龙舞凤之形，教乐所人员等效学百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，鸾凤翔集。阁门东班引平章、宰执、亲王以下起居，上殿赐坐，谢恩坐讫，赐平章、宰执、侍从、亲王、南班、武臣观察使以上坐于殿上，余卿监郎丞及武臣防御使以下，坐于殿庑间，军校排在山楼之后，殿上坐杌，依品位高低坐，第三四行黑漆矮偏凳坐物。每位列环饼、油饼、枣塔为看盘。若向者高宗朝，有外国贺生辰使副，朝贺赴筵，于殿上坐使副，余三节人在殿庑坐。看盘如用猪、羊、鸡、鹅连骨熟肉，并葱、韭、蒜、醋各一碟，三五人共浆水饭一桶而已。所有知

阁门事官与御带环卫等官，及阁门职事官，俱立殿陛之下也。上公称寿，率以尚书执注碗斟酒进上，其教乐所色长二人，上殿于阑干边立，皆诨裹紫宽袍，金带，黄义襕，谓之“看盏”。如斟御酒，看盏者举其袖，引白绥，御酒进毕，拂双袖于阑干而止。主上以宝卮先从东后西，宣示宰执、亲王以下，及外国使副、阁门宣赞，分班躬身齐传宣饮，尽酒者三，群臣拜于坐次，后捧卮饮而再拜坐。宰臣酒，色长则白绥酒如前，教乐所乐部例于山楼上彩棚中，皆裹长脚幞头，随乐部色服紫绯绿三色宽衫，黄义襕，镀金凹面腰带，前列拍板，次画面琵琶，又列箜篌两座，高三尺许，形如半边木梳，黑漆镂花金装画台座，张二十五弦，一人跪而交手擘之。次高架画花地金龙大鼓二面，击鼓人皆结宽袖，别套黄窄袖，垂结带，金裹鼓棒两条，高低互击，宛若流星。后有羯鼓，如寻常番鼓子，置之小桌上，两手皆执杖击之。次中间列铁石方响，用明金彩画架子，双垂流苏。次列箫、笙、埙、篪、筚篥、龙笛之类，两旁对列，杖鼓皆长脚幞头、紫绣抹额，皆系紫宽袍、黄窄袖、结带、黄义襕。诸杂剧色皆诨裹，各服本色紫、绯、绿宽衫，义襕，镀金带。自殿陛对立，直至乐栅。每遇供舞戏，则排立叉手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞，谓之“掇曲子”。第一盏进御酒，歌板色，一名唱中腔一遍讫，先笙与箫管各一管和之，又一遍，众乐齐和，独闻歌者之声。宰臣酒，乐部起倾杯。百官酒，三台舞旋，多是诨裹宽衫，舞曲破撷，前一遍，舞者入，至歇拍，续一人入，对舞数拍，前舞者退，独后舞者终其曲，谓之“舞末”。第二盏再进御酒，歌板色，唱和如前式。宰臣慢曲子，百官舞三台。第三盏进御酒，宰执百官酒如前仪。进御膳，御厨以绣龙袱盖合上进御前珍馐，内侍进前供上食，双双奉托，直过头。凡御宴至第三盏方进下酒咸豉，双下驼峰角子。宰执百官以殿侍侧身跪传酒馔，即茶酒班仗役也。盖谓“殿侍高高捧盏行，天厨分脔极恩荣。傍筵拜起尝君赐，不请微闻匙箸声”。百戏呈拽，乃上竿、跳索、倒立、折腰、弄碗、踢磐瓶、筋斗之类。艺人皆红巾彩服。第四盏进御酒，宰臣百官各送酒，歌舞并同前。教乐所伶人，以龙笛腰鼓发诨子。参军色执竹竿拂子，奏俳语口号，祝君寿。杂剧色打和毕，且谓：“奏罢今年新口号，乐声惊裂一天云。”参军色再致语，勾合大曲舞。下酒杯：禽子骨头、索粉、白肉、胡饼。第五盏进御酒，琵琶色长上殿奏

喏，独弹玉琵琶。前辈有诗咏曰："宝轴琵琶奏上欢，玉钩珠结响珊珊。群臣倾听天朝乐，却笑乌孙马上弹。"宰臣酒，方响，色长上殿奏喏，独打玉方响，亦有诗咏之："垂珠宝架玉牌方，催送黄金万寿觞。疑是飞仙朝帝阙，玲珑环佩互宫商。"凡色长独奏玉乐器，例有宣赐，其弹玉琵琶者赐五两五匹，打玉方响者，赐三两三匹，乐伶当殿谢恩祗受讫。百官酒，乐部起三台舞，参军色执竿奏数语，勾杂剧入场，一场两段。是时教乐所杂剧色何雁喜、王见喜、金宝、赵道明、王吉等，俱御前人员，谓之"无过虫"。再下酒：群仙肴、天仙饼、太平毕罗、干饭、缕肉羹、莲花肉饼。前筵毕，驾兴，少歇，宰臣以下退出殿门幕次伺候，须臾传旨追班，再坐后筵，赐宰臣百官及卫士殿侍伶人等花，各依品位簪花。上易黄袍小帽儿，驾出再坐，亦簪数朵小罗帛花帽上。宰臣以下起居坐。有诗咏曰："玉带黄袍坐正衙，再颁花宴侈恩华。近臣拜舞瞻龙表，绛蕊高笼压帽纱。"乐伶色长看盏。第六盏再坐，斟御酒，笙起慢曲子。宰臣酒，龙笛起慢曲子。百官酒，舞三台，蹴球人争胜负。且谓："乐送流星度彩门，东西胜负各分番。胜赐银碗并彩缎，负击麻鞭又抹枪。"下酒供假鼋鱼，蜜浮酥捺花。第七盏进御酒，筝，色长上殿奏喏，七宝筝独弹，宣赐谢恩。有诗咏曰："雁行飞入玉琮琤，满殿齐看七宝筝。弹到急催花片处，春声依约上林莺。"宰臣酒，慢曲子。百官酒，舞三台。参军色作语，勾杂剧入场，三段。下酒供排炊羊、胡饼、炙金肠。御前宣劝殿上宰执、亲王、使相、侍从、外国使副毕，中使二员至御座前奏过，分东西殿庑，传宣台官卿郎丞簿饮，尽酒者三，拜而饮之。并传宣外国使副下三节官属，皆厉声喏三声，拜而饮。有诗咏曰："内臣拱立近天光，奏罢传宣下御廊。来听番官三节喏，不须重译尽来王。"第八盏进御酒，歌板，色长唱踏歌。宰臣酒，慢曲子。百官酒，舞三台。众乐作合曲破舞旋。下酒，供假沙鱼、独下馒头、肚羹。第九盏进御酒，宰臣酒，并慢曲子。百官舞三台。左右军即内等子相扑。下酒，供水饭，簇饤下饭。宴罢，群臣下殿，谢恩退。前辈有诗曰："宴罢随班下谢恩，依然骑马出宫门。归来要侈需云璺，留得天香袖上存。"①

① 吴自牧：《梦粱录》卷三，浙江人民出版社，1984年，第16—20页。

宫中筵宴是常事，凡宴用乐，乐户们忙得不可开交。可以看出，皇帝在筵宴时如此排场，乐工们当是为数众多。除此，仪仗、祭祀也是相当频繁而复杂。

> 驾诣景灵宫仪仗　郊明大祀，迎于仪仗中。符宝官二员，左右奉宝以从驾，谓之“迎宝舆”也。三衙太尉并御带环卫官，皆小帽背子，或紫绣战袍，跨马前导。内侍亦小帽紫绣袍从驾导行。千乘万骑，驾到景灵宫入次少歇，奏请诣圣祖殿行礼，以醪茗蔬果麸酪飨之，乐奏《乾安》《大安》《灵安》《兴安》《祖安》《正安》《冲安》《报安》之章，乐舞《发祥》《流庆》《降真》《观德》之曲。奏告毕，驾回太庙宿斋。①
>
> 驾回太庙宿奉神主出室　于黄昏时，钟鼓院官赴太庙前，报出动更筹，喝过姓名，如前同也。三更行事，大宗伯奏中严外办，上出斋殿，礼直官等导引诣太庙诸室殿庭，行奏告礼。上诣殿上东南隅，面西立，行三献，献牲牢，宫架乐奏《乾安》《兴安》《正安》《禧安》之章，乐舞《文德》《武功》《皇武》《大定》《昭文》《美成》《治隆》《大明》《重光》《承天》《瑞庆》《大德》《大伦》《大和》之曲。礼毕，奉太祖、太宗、高宗三神主出室。②

以上记载与描述仅仅是管中窥豹，略见一斑，其实宫中礼仪多多，祭祀多多，庆典多多，筵宴多多。仅举一例，欧阳修奉敕撰《太常因革礼》便有一百卷之多，详尽记述了宫廷中的繁复礼仪，这些礼仪多动乐，一动乐就规模不小。“礼乐”社会，凡举行仪式，必然是礼的需要，而礼、乐又不可分，凡礼必有乐。“所谓治出于一，而礼乐达天下”③，在多种比较庄重的场合，诸如祭祀、典礼、喜庆、节日、军队凯旋等，总要举行仪式，因此仪式与上述所涉及的种种方面成为统一体。在中国封建社会中，最为重要的仪式是祭祀，要搞祭祀活动，就必然有仪式，也必然是“礼”的一种形式。这三者之间既有着密切的联系，又有区别。祭祀一般是用于祀典祖先、天地、山川、神灵；典礼则多用于许多场面（当然也包括祭祀的场面），

① 吴自牧：《梦粱录》卷五，浙江人民出版社，1984年，第37—38页。
② 同上。
③ 参见《新唐书》卷一一《礼乐志一》，中华书局，1975年，第307页。

但是其涵盖的面却要宽得多，诸如包括一些喜庆、庄严的场面等；仪式与前两者相关，既有祭仪，也有婚仪等，比较庄重的场合都要举行仪式。按照人们的观念，“乐”以人与神灵所能共同理解的语言形式而存在，又能够烘托气氛，作为独特的艺术品种与多种仪式水乳交融，用途十分广泛。特别是宫廷以及各级官府，只要有仪式，总是要有“乐”相伴。

> 古者，宫室车舆以为居，衣裳冕弁以为服，尊爵俎豆以为器，金石丝竹以为乐，以适郊庙，以临朝廷，以事神而治民。①

“乐”是礼乐文化的有机组成部分，仪式音乐，包括祭祀典礼以及多种场合所用的音乐。

乐户们所奏的音乐主要有两方面。一是仪式音乐，二是宴俗之乐。其实，筵宴之饮也是仪式的另一种表现形式。我们在此所论更多是庄重严肃场合的仪式。

仪式音乐，主要可分为两种，一为礼乐中的雅乐，一为礼乐中的鼓吹音乐。这两种音乐应用于不同的场合。前者，在宫廷中专为祭祀天地神灵和祖先而应用，这应是太常寺中的太乐署所为。而后者更多归于鼓吹署以及军队中的音乐机构钧容直等。

宫廷中的仪式音乐十分繁复，几乎涵盖了宫廷生活的方方面面，这为乐户们提供了充分地用武之地。乐户们在奏乐时还要熟知仪式典礼的全过程。二十四史中的礼制、乐制，以及“十通”等多种志书的记载，比较全面地反映出历代宫廷中对仪式典礼用乐的概貌。

地方官府中仪式音乐也是必不可少的。无论是新官上任、离任升迁、道路朝参以及由各级官员所主持的与民同乐的种种仪式活动，祈祷天地神灵、告庙等，都少不了乐户们的参与。他们既通晓仪礼，更要演奏在特定场合中专用以及泛用的乐曲，使得各种仪式既庄重又生动，从而不可或缺。除此之外，皇室成员用乐以及居高位的官员也都用乐享乐并显示自己的地位。因此，宫中和地方官府中的乐籍人员

① 《新唐书》卷一一《礼乐志一》，中华书局，1975年，307页。

在轮值中实在是应接不暇。

军中乐营，虽然是供军中官员娱乐，但首要的功用则是出征、凯旋、阵前助威、夸耀军功，还有祭祀等，都少不了仪式的存在，必然要乐营中的鼓吹乐相伴。

至于寺庙音声，无论哪朝，所谓做法事、道场、放焰口等，也是仪式，音乐亦在其中。虽然佛教寺庙在明代以后越来越多的改由僧人亲自参与奏乐，但是应该看到，在相当长的历史时期，寺庙的奏乐者是音声人而不是僧侣。宗教仪式中的音乐长时期是由乐户（寺户），或称贱口寺属音声人为之的。

除了宫廷、官府、军旅与寺庙，民间亦有多种仪式的存在，诸如乡傩、迎神赛社、祭祖、红白喜事等，虽然在长期的社会发展中已经演化为民俗，但这毕竟属于仪礼，乐户作为专业乐人，是这些仪礼用乐的主力，应该是与社会生活的多层面有着密切关联。

不论是在宫廷、地方官府、军旅还是在民间，乐户们的职能基本相同，即都是在各种场合参与和“乐”相关的种种典礼仪式、筵宴、民俗活动，表演多种风格的乐曲，执事应差，为不同的用乐群体提供娱乐和仪礼等多种形式的服务。

至于其社会功能，则体现出相当的复杂性。

从正面来看，既然乐户的职业决定了他们是从事与“乐”相关的工作，不论是宫廷、地方官府、军旅、寺庙乃至民间都需要这一群体，既然是“需要”，则必定有其功能性。乐户们所从事的主要工作，是在典礼仪式筵宴民俗等多种活动中娱神娱人。他们的音乐成为仪式的兴奋剂和黏合剂，其社会功能性显而易见。

从反面来看，这些乐人们处于社会的最底层，在为社会提供与精神生活相关种种服务的同时，作为他们自身，却由于制度以及他们中的女乐不得不从事的另一层面的贱业，既为社会发展的润滑剂，亦成为社会发展的障碍。这就是像龚自珍这样的有识之士认为这一群体对社会造成极大危害的道理了。

还应指出，乐户们所从事的与音乐文化相关的种种活动，虽然千百年来形成了相对固定的模式，诸如在宫廷中均需要有典礼、仪式、祭祀、道路、筵宴等，就其内容说来，则是在相对固定的模式下，随着时代的变化而不断变化。这既有题材内容的变化，也有体裁形式的变化。作为前者，各个时代必然有一些适应时代的内容充实进来，亦有一些内容由于不适应时代而遭到摈弃；而作为后者，随着时代的发

展，则有一些新的体裁形式被创造出来，为音乐文化注入新的内容与活力，这些都与乐户们的创造和继承发展密不可分。

黄翔鹏先生在研究中国古代乐律流变时曾谈到乐器音律、音阶、调式三因素有着“惊人的稳定性”。何以致此，我们认为虽然经历了数朝数代，但是作为乐籍的轮值轮训制度却一直延续着（后有专论）。这种制度使得从宫廷到地方官府、军旅、寺庙的音乐自上而下存在着相当的一致性。由于制度有相当的稳定性，并没有随着朝代的更替而改变，从而导致了音律、音阶、调式“惊人的稳定性”，这是中国传统音乐所走过的道路。当然，有些朝代在改朝换代时，将黄钟律高重新规定，但这并不会对沿革下来的乐曲产生根本性的影响。乐户们所使用的乐器，并没有随着时代的变化而抛弃，有些变化也是在发展中的必然。乐户们演奏的乐曲，除了有些在宫廷中专为祭祀某位皇帝而专曲专用者外，多数的乐曲不会随意扔掉。我们可以从仍然在民间流传的多首被认为是唐宋时期的“遗音”中得以确认。换言之，既然是为传统，其中心特征不会随意改变。这些乐曲的确曾经在多个朝代的宫廷中演奏过。由在宫廷中受过轮训和轮值的乐户们带到地方，从而流传至今。

在乐调的使用上，从乐户们保存下来的《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》《唐乐星图》《周乐星图》来看，基本是隋唐燕乐二十八调的系统。

在乐器的使用上，既有明显的时代特征，并随着时代的变化而有所增删，但主导乐器则是一致的。

唐代乐器的使用，可以从《乐府杂录》《教坊记》《羯鼓录》以及《新唐书》《旧唐书》《通典》等著作得以明示。哪些属于“华夏正声”，哪些属于胡乐清清楚楚。唐代的轧筝在宋代以篆名之，看来明清时代对此种乐器的称谓是承继了宋的传统。《唐乐星图·听命文》中云：“前衙按文，丝竹管弦，韵（埙）、篪、龙笛、筝、篆、琵琶、响铁；晚衙按武，播（百）戏、跳索、蛮舞、杖鼓。”“筝、篆随身莫离。”其中所用乐器不但与《都城纪胜》中所记的宋代“教坊”所用乐器相仿，特别是“篆”更具宋金特点。“篆”即“轧筝”。宋曾三异《同话录》：“世俗乐器，小而用七弦，名轧筝，今谓之篆。”李天生先生认为：

> 这种乐器流行于宋金民间，而且到了宋代才称之为“篆”。宋金以后，随

着胡琴一类弓擦乐器的运用，篆又渐被取代了。①

李先生的梳理是正确的，但篆“渐被取代”的时间似不应是宋金。至少在明代，此种乐器仍广泛运用于宫廷与民间。清代也是弓弦乐器的主导种类，胡琴类弓擦乐器对篆真正形成冲击并取而代之应是在清代甚至更晚的民国时期。

此外，从唢呐的使用也可以看到主导乐器的发展变化。学者们认定此种外来乐器进入中国应该比典籍记载的时间要早，却提不出更多使人信服的证据。刘勇先生的考证比较有说服力。他认为唢呐进入中国是在北朝至隋唐之间，但最初并不以唢呐称之，唢呐的名称是明代以后才有②。鼓吹乐在隋唐之前并非由唢呐主奏，是筚篥、笳、角的天下，唢呐成为鼓吹乐的主奏乐器应该是元代，甚至是明代以后的事情。明清时代，唢呐被广泛运用于各种仪仗音乐——鼓吹乐，这是不可辩驳的事实。

一种艺术形态定型之后，会在相当长的时间内得以保存。山西乐籍文化，从民间收集到的各种手抄本的文献以及乐谱资料看，更多保留了宋金时代的特征，可以说是宋金以来的延续。李天生先生的分析很有道理，他认为：

> 《唐》本及同期发现的其它赛社藏本，其传抄文字中也多留有宋金时代的用语痕迹。除已提到的“散乐”“行院”“杂剧”“队戏”“开呵”、宋金同名剧目、唐宋四十大曲等，就是乐器，也具有宋金特征。③

由此说来，现今山西民间遗存的大曲形态，应该是在宋金时期定型的，在定型前经历了相当漫长的交融期。既然轮值轮训的制度一直延续，从宫廷到地方的乐人可以上下轮换，轮值者不可能各弹各的曲，各奏各的调，否则岂不乱套？乐曲曲目演奏的一致性，必然导致在乐律与音阶调式等方面趋于一致。在历史发展演变的过程中，有些曲目在地方上流行时受到各地方言等多方面因素的影响而变异也属正常。

---

① 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。
② 刘勇：《中国唢呐音乐研究》，中央音乐学院1999年打印本，
③ 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

图 49　敦煌唐代乐谱《长沙女引》

图 50　山西乐户后人保存的乐谱手抄本《剎点清天歌》

图 51　山西乐户后人保存的乐谱手抄本《月而（儿）高》

乐户们是有乐谱的。除古琴谱外，乐谱几乎全在乐户后人手中，普通艺人都说没有谱。在山西大学“华北文化研究中心”，展示着部分乐户的调查登记表，记有乐户后人家中是否还有乐器、乐谱等项内容。其中许多家都曾有过乐谱，有的是被研究人员收去了，有的是在抗日战争时就丢失了，等等。另外，还陈列有两本从乐户家搜集到的工尺谱本，其中一本抄于光绪十一年九月二十日，是吹、唱混合的，可能是为某出戏伴奏的乐谱，乐曲有：《小楼》《过场》《出云》《打闹元宵》《水豆》《山山将》《闹花园》《酒排》《跑马》《风月》等。有的乐曲前面标有一个“唱”字，说明是唱腔曲调；有的从曲名即可以看出是为演出伴奏的，如《过场》《跑马》等。另一份只有三首乐曲：《刹点青天歌》《大赐福》《月儿高》。长治市戏剧艺术研究院的李天生先生从乐户后人手中搜集了十几本乐谱，他让笔者看了其中两本的复印件。抄写较早的一本原主人是平顺县（现属长治市）乐户后代王双云，这本乐谱已无封面，据李先生讲是清末抄写。该谱所收乐曲如下：《迎仙客》《水龙吟》《伴妆台》《普天乐》《一枝花》《朝天子》《水仙子》《寿仙乐》《山坡羊》《花香》《排酒晏》《托骨令》《小楼》《汉东山》《辕门鼓》《小桃红》《正调》《出调伴妆台》《爱物》《到春来》《到夏来》《到秋来》《到冬来》《香烟杳杳》《八仙》《大赐福》《哪吒令》《六大化》《五马》《主鸟》《风入松》《滴溜子》《明福头》《上宫花》。就曲名来看，最早的见于唐代。李先生说，其他本上的曲牌名与这一本差不多。但该地的乐户后人邹金水曾说过去有千余首，看来数量不止谱本上这些。另一本不是乐户家传，而是一个酷爱音乐而又十分聪明好学的“奇人”抄录的。此人名张天才，曾参加过剧团，他从民国五年起，将自己所学乐曲陆续抄在这个谱本上，名之为《中乐曲谱本》。该谱本共收乐曲一百多首，古曲新曲都有，有许多曲目与乐户家传谱是相同的，还有完整的《大十番》等。非乐户家的谱本，这是目前所知的孤例。山西的其他研究人员，也从乐户后人手中搜集到不少乐谱①。

① 刘勇：《中国唢呐音乐研究》，中央音乐学院 1999 年打印本，第 41 页。

第一节　从驱傩到迎神赛社——乐户职能形式转换之一种

乐户们参与的均是与“乐”相关的活动，这就是娱鬼神和娱人。后者与人的享乐密切相关；作为前者，则显示出人类对神秘精神世界的虔诚和对大自然既相依又无奈的心境。音乐作为一种特殊的语言形式，被认为是可以沟通人与鬼神之间的桥梁和纽带，因此被赋予了更深一层的内涵，乐之神圣油然而生。这时的“乐”显然与人们道德观念之中的“郑卫之音”“靡靡之乐”不能相提并论，而是与“礼”相辅相成。“礼乐”以其庄重、神圣、严肃的面孔成为中国传统文化中的重要成分。无论是礼乐还是筵宴俗乐，都是中国传统文化的有机构成部分，但在官方意识形态以及平民百姓的主导观念中，与祭祖、祀神、娱鬼等结合在一起的礼乐更为重要，所谓“治出于一，而礼乐达天下”。执事于宫廷和各级官府之中的专业在籍乐人，对礼乐和筵宴俗乐都是要精熟的，特别是前者，总要与繁复的“礼”的仪规密切相关，乐户们以精通礼乐的仪规程式实现着自己所不可替代的价值。一些礼典为国礼、军礼，自上而下有其共通性，这些礼典的主要参与者便是乐籍。我们在这里所要探讨的驱傩和迎神赛社这两种不同历史时期的仪礼之间的关系、转化过程；乐户在其中的职能作用，以对乐籍文化有更深层的认识。出于乐籍制度自上而下有着相当的一致性，本着“礼失求诸野”的态度，基于音乐的特殊性，将在山西调查的材料与历史文献相印证，相信能对乐户礼乐职能方面有新的认识和理解。

山西乐户的后人们对传统保存最为完好的是迎神赛社的仪式。这种仪式究竟缘何而来，又在什么时间定型，乐户在其间扮演什么样的角色，都值得探讨。二十世纪八十年代，自《中国民族民间器乐曲集成》工作开展以来，在普查一线的山西省的音乐工作者们不畏辛劳，深入乡间做了大量实地调查，取得了令人振奋的丰硕成果。特别是上党地区的音乐学者搜集整理了相当数量与乐户相关的文献资料，且多为手抄本，最早为明代，至为珍贵。这为研究上党地区乃至山西以及整个乐籍文化，都有至关重要的意义。上党学者们的研究已经是相当深入，触到了问题的实质，为进一步深入研讨打下了坚实的基础。人们慨叹在这片土地上能如此完整地、封存式地保留乐籍文化，使其成为研究这一文化现象的“活化石”。

迎神赛社，又称迎神赛会，据学者们考证，此种祭祀仪式与古老的驱傩仪礼一脉相承。而在驱傩仪式中，必定有乐人参与。

所谓“傩”，“是一种利用歌舞形式进行驱鬼酬神的宗教祭祀活动”①。《说文》有“傩”字，释为“行人节也”，此为字之本义。驱傩之傩显然用的不是其本义。另《说文》鬼部收有“魌”字，释为：“见鬼惊词，从鬼，难省声，读若《诗》‘受福不傩。’”可见二字古时通假，傩因有了驱疫之意。傩发端于原始社会，兴盛于商殷时期，经历了几千年的演变，直到唐代仍然是从宫廷到州县官府每年都要进行的重要的宗教祭祀活动，典礼仪式隆重而繁杂，是为国礼。在《大唐开元礼》《文苑英华》《全唐文》以及《五礼通考》等多种文献中，都比较详细地记载着大傩礼的规模以及相关的参加人员、操作程序、傩词的具体内容等，可见傩礼在唐代是非常重要的典礼。我们所以关注于此，是因为驱傩仪式中的主要参与者在唐代宫廷中是“太常音声人”，是专门以乐舞为职业的乐籍群体，而傩仪又恰恰是利用歌舞形式进行驱鬼酬神的。如果说，以往的研究就驱傩仪式与音声人之间的关系论证得不够明确与充分，那么，随着敦煌文书的再世及研讨的深入，使我们对此有了新的认识。

图 52　宋・吕大临《大傩图》局部

姜伯勤先生在《沙州傩礼考》② 中，依据多种文献对敦煌驱傩《儿郎伟》文书进行了深入细致的研讨，特别是对唐代贱民阶级中的音声人与傩仪之关系的研究，以及傩礼在唐以后向世俗化过渡倾向的分析，为接通傩仪与迎神赛社之间的许多环节铺平了道路，也使得我们对乐人们在中国祭祀典礼仪式音乐中所起的作用有

① 邓光华：《傩与艺术宗教》，中国文联出版公司，1993 年。

② 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996 年。

了重新认识。少许遗憾的是，姜先生在论述傩仪从唐代国家礼典的一种正式“军礼”性质，到宋代“衍变为不载于正史《礼志》的市井及民间的风俗”后，没有再深究。所以我们要借助于多位学者的研究成果，将两者衔接起来，那就是从大傩礼到迎神赛社，从唐代以前的国家正式礼典到宋代以后市井民间的风俗。在这两种礼典和风俗中，乐籍中人均起到了至关重要的作用。

姜伯勤先生认为：“敦煌资料的重要意义在于，它提供了九至十世纪‘大傩’从古礼、军礼的国定礼制向世俗化的‘市傩’以及‘傩近于戏’的情势衍变的证据。”姜先生是从唐、五代大傩中的音声制度入手进行探讨的。正所谓“驱傩击鼓吹长笛，瘦鬼染面惟齿白”（孟郊《弦歌行》），傩礼离不开音乐和舞蹈。他写道：

> 《全唐文》卷三五六中乔琳《大傩赋》云：“若乃率旧典，饬有司，上士下士，左之右之。或嚣声以作气，或诡貌以呈姿，示以直道，扬乎傩辞。何四象之能行，岂神明之见斯。则有侲童丹首，操缦杂弄，舞服惊春，歌声下凤。夜耿耿而将尽，鼓喧喧而竞送。”
>
> 乔琳《大傩赋》中所记之傩辞，又见于唐段成式《酉阳杂俎》卷十四《诺皋记》上：
>
> 旧傩词曰：甲作食殃，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食（不）祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖名共食磔死寄生，穷奇、腾根共食蛊。
>
> 同类内容见于《大唐开元礼》卷第九十《诸州县傩》，有云：
>
> 唱帅侲子和曰：甲作食凶，狒胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖名共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊，凡使一十二神，逐恶鬼凶。赫汝躯，拉汝干，节解汝肌肉，脯汝腹，汝不急去，后者为粮。
>
> 由《酉阳杂俎》所记得知，《大唐开元礼》所记之“唱帅侲子和曰”即“傩辞”或“傩词”。敦煌所出P. 3270号《儿郎律（伟）》末句有“儿郎齐声齐和”。P. 4055号《儿郎卫（伟）》末句有“从兹学童咒愿”。由此我们判断，沙州驱傩《儿郎伟》，就是由唱帅领唱、学童儿郎亦即侲子齐声齐和的唱词。是“旧傩词”的新变通，也是乔琳《大傩赋》中所记的“侲童”歌声。

姜先生的此段梳理，清晰地展示了傩礼中锣鼓喧天，侲童们载歌载舞，驱鬼敬神的场景。敦煌卷子中记载傩词的有十几件，每件都记录详备。所谓唱帅，应是在驱傩歌舞中的领唱或领诵者；所谓侲子，在此特指作驱鬼之用的童子。汉张衡《东京赋》云："方相秉钺，巫觋操苅，侲子万童，丹首玄制。"《文心雕龙》中讲"侲子驱疫，同乎越巫之祝"。《隋书·礼仪志三》中则讲明了在驱傩礼仪中侲子的具体数量和身份。"齐制，季冬晦，选乐人子弟十岁以上，十二以下为侲子，合二百四十人"。由此，侲子是在驱傩仪式中同于巫祝的、乐户贱民的子弟。而侲子、侲童用于驱傩仪式，直至清代仍然存在。龚自珍《最录南唐五百字》中即有"巫芭选队，干蕺侲童，傩禳疫疠，祈畀蝗螽"①。

敦煌卷子《儿郎伟》，多处在卷末注有"音声"二字，姜先生认为，"是提示唱词完结后的音声供奉"。他举 P. 2055 号残卷驱傩《儿郎伟》为例，其末尾两句"不才之庆，敢请宫（供）奉音声"，"此两句表明，《儿郎伟》其实是一种说唱之词，'唱帅'之类的吟唱者在结束时说到，本唱词只是'不才之庆'，下面轮到有请供奉音声，以进一步完成傩礼"。就这一点来说，我们的看法是，唱帅之类的吟唱者与侲子一起唱和，吟唱的主体是侲子，而其后的供奉音声则是成年人的表演。可见驱傩仪式有多层次。

对驱傩仪式，晚唐段安节所著《乐府杂录》有比较详细的描述：

> 用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈，扬盾，口作傩傩之声以除逐也。右十二人，皆朱发，衣白□画衣。各执麻鞭，辫麻为之，长数尺，振之声甚厉。乃呼神名，其有甲作食殊者，腑胃食虎者，腾简食不祥者，揽诸食咎者，祖明、强梁共食磔死寄生者，腾根食蛊者等。侲子五百，小儿为之，衣朱褶、素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。太常卿及少卿押乐正到四阁门。丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日，大宴三五署官，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇谓壮观也。太常卿上此。岁除前一日，于右金

① 参见《汉语大词典》第 1 册，上海辞书出版社，1986 年，第 1369 页。

吾龙尾道下重阅，即不用乐也。御楼时，于金鸡竿下打赦鼓一面，钲一面，以五十人唱色十下，鼓一下，钲以千下。①

这是宫廷太常乐官主持驱傩仪礼的真实记录。

所谓“方相”，是上古传说中驱除疫鬼和山川精怪的神灵。因而在古代民间多以人扮演或以竹纸扎制，用以驱疫避邪。方相是戴面具的，“方相氏，着假面，黄金四目，蒙熊皮，玄衣，朱裳。右执戈，左执盾”②。此种形式在山西的民间有较为广泛的保存。我们看到，宫中驱傩的整个仪式由太常寺操办，而据段安节的记载驱傩是置于“鼓吹部”中，可见傩仪与鼓吹乐之联系。当侲子小儿的面具乐舞结束，则由太常音声五十人在鼓吹令和协律郎的引领下演唱和奏乐。《大唐六典》卷一四《鼓吹令》条：“大傩则帅鼓角以助侲子之唱。”两相对照，记载一致。

较为详细记载的驱傩仪式见于陈致雍《大傩议》（见《全唐文》卷八七三），略云：

黄门小童十二岁十三岁以下一百二十人，杂画衣，假熊罴等面，执鞭仗火炬等，分为六队。队师二员执仗鼓，四员执钲，用桃皮筚篥、笛一部。队师一员、黄金四目、玄衣朱裳，扬戈执戟，押侲童立于前殿，队师指呼十二神名毕，鼓噪入诸官室，遍逐疫，从西门出，以火授骑士，传炬疾驰，投火于西门外水次而还。

《大唐开元礼》中对大傩的记载也很详细，只是侲童的年龄与陈致雍所记有些差异，后者为12岁以上、16岁以下。

据《隋书·音乐志》，鼓吹部中有桃皮筚篥及笛者，为大横吹部及小横吹部，大横吹部乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥，小横吹部除无节鼓外，余同。又据《新唐书》卷二三下《仪卫志》所载唐代鼓吹部大、小横吹部乐器略同。敦煌壁画中频见筚篥与笛。姜伯勤先生认为：

① 段安节：《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》第一集，中国戏剧出版社，1959年，第43—44页。
② 《大唐开元礼》卷八九《大傩》，民族出版社，2000年，第423页。

沙州驱傩《儿郎伟》所报导的音声供奉，据唐制，系由鼓吹部之大横吹部或小横吹部担当。敦煌壁画156窟之张议潮出行图所绘鼓角，证实归义军节度使麾下有鼓吹部为前导，P. 4525号文书中又载明有“吹角”者。这些旁证，可据以推知沙州傩礼中音声供奉的大概。①

傩礼在唐代宫廷中由太常寺负责实施，主要动用鼓吹部的乐人。由太常卿负责，太乐署的官员也要参与。在鼓吹令、丞的引领下，乐人中未成年的儿童侲子和太常音声一起，头戴面具歌舞奏乐，口念傩词，进行繁杂的驱傩仪式。对地方官府所属的音声人参与大傩礼的认知，则可参照敦煌文书的资料。其实，这种仪式从宫廷到地方亦是一致的。

搞清了傩礼与供奉音声、鼓吹乐之关系，我们再来探讨唐代音声人的类别。

《新唐书·礼乐志》载：

唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。②

《唐会要》卷三三《清乐》条载：

自唐虞迄三代，舞用国子，乐用瞽师。汉魏后皆以贱隶为之，惟雅乐尚选良家子。国家每岁阅司农户仪容端正者，归之太乐，与前代乐户，总名音声人。历代滋多，至于万数。③

此处是说除了雅乐选良家子以外，其余均为贱隶乐籍。但是，从前面征引过的白居易诗《立部伎》看，虽有此制度，也不尽严格，非奏雅乐的乐工技术差的，便被遣至雅乐部。《新唐书·礼乐志》云：“太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年，第464页。
② 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二《礼乐志十二》，中华书局，1975年，第477页。
③ 王溥：《唐会要》卷三三《清乐》，中华书局，1955年，第611页。

者，乃习雅乐。”同为唐代史料，却是如此不同。如果说白诗是文学作品，那么，作为官修的《新唐书》亦与白诗一致，即奏雅乐者由其他乐部包括俗乐部的人剔出。这与“良家子”奏雅乐说有差距。《唐律疏议》即云：

> 太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色。①

照此，太常音声人“俱是配隶之色”，没有什么例外。《唐会要》卷三三《散乐》载：

> 神龙三年八月敕：太常乐鼓吹散乐音声人，并是诸色供奉，乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征徭杂科。②

太常以奏乐供奉的音声人，通过服务于祭祀陈设，严警卤簿等各个方面抵充征徭杂科。音声人是官属在籍专业乐人的总称。《唐会要》与《新唐书》、《唐律疏议》等典籍所记载的音声人，多是对宫廷而言，因此给人以音声人是宫廷中方有的印象。但从敦煌卷子中可知，音声人并非只是宫廷所有，既然是在籍专业乐人的统称，这些人又多属贱民，我们有必要对作为乐籍的音声人在州县的作用进行探究。

姜伯勤先生认为：

> 唐宋之际，中国音乐发展的历史经历了一次重要的转折：音乐从皇家教坊、贵族家伎的狭小天地，走向市井庶民社会。音乐从业人员从著籍贱口音声人逐渐演变为勾栏瓦舍的行会成员。在这个转变中，寺院音声人和乐营音声人是一个重要的过渡。敦煌遗书中发现的一鳞半爪的资料，填补了中国音乐史上这一若明若暗转折中的历史空白。③

---

① 《唐律疏议》卷三《名例三》，光绪十七年钱塘诸可宝刻本。
② 王溥：《唐会要》卷三三《散乐》，中华书局，1955年，第612页。
③ 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年，第509页。

音乐从业人员“从著籍贱口音声人逐渐演变为勾栏瓦舍的行会成员”，后者是否依旧“著籍贱口”值得探讨。伯勤先生的话语似乎透露出转化之后非贱口，这还要做一些具体的分析。音乐走向市井的确是一次重要转折，但转折之后乐人的身份没有什么本质的变化。

依照姜先生的考证，晚唐时期的敦煌乐人分别归属于三个层面，这就是官府音声人、乐营音声人和寺院音声人。

作为官府音声，在典籍中除了在宫廷中应差，有县内音声的记载，即州县所属的官府音声人；其次是乐营音声人，唐代军旅之中设置乐营，张议潮的归义军驻扎敦煌，敦煌卷子记录与之相符；那么，这寺院音声人需要认真加以探讨。

佛教传入中国以后，寺庙渐渐成为地方性、区域性的文化中心。这在北魏时期达到了一个高峰，诸如《洛阳伽蓝记》等多种典籍中记载了每逢节日庆典，洛阳的多处寺庙中伎乐成群，吸引了无数达官显贵和平民百姓。这种现象直到唐代依然如故。

唐典中记载了寺庙乐舞演出的盛况。这些演出人员虽然也有为僧人者，诸如段善本奏琵琶的故事，但多数是非僧非尼的专业乐人。依佛教的戒律僧尼不能演奏世俗音乐，那么，在寺庙中演奏音乐的人究竟是何种身份呢？这从敦煌文书中得以破解。

伯勤先生认为，“唐代寺院的戏场、歌场中，演出者有两类人，一类是延请教坊的乐人，如所谓‘去年西京寺，众伶集讲筵’，一类是出动寺院本身训练的音声，如宋璟《请停仗内音乐》疏文中即有：‘十月十日、十五日，承前诸寺观，多动音声。今传有仗内音声，拟相夸斗。’在敦煌，寺院设乐的担当者主要是前述两类中的后一类——寺属音声人”。这显然是说寺庙中的音乐活动是由音声人所为，而非僧尼。“讲筵”者非僧尼，而是“众伶”。作为律寺，既然不允许僧尼奏乐，而音乐歌舞又成为礼佛和吸引信徒的手段，由寺庙主持的多种典礼仪式也需要音乐，为了解决这一矛盾，由寺庙豢养一些寺属音声人是非常必要的，因而形成了非僧非尼，但又隶属于寺庙的奏乐群体，其实是寺户的一种。他们平时耕种作为庙产的土地维持生计，并以为寺庙执事奏乐的形式充当地租。而寺庙也常为这些人支付酬劳。他们的具体身份，姜先生认为应该属于贱民阶级的半自由人。

敦煌遗书中有不少寺属音声人的记载。姜先生在文中作了辑录。

敦煌寺属音声人简称音声。P. 2613 号《咸通十四年（873）正月沙州某寺徒众常住交割历》中有：

故破鼓腔贰　内壹在音声
紫檀鼓腔壹　在音声

这是说寺院常住财产的乐器，保存在寺属音声处。又如 P. 4542 号《某寺破历》中有：

廿三日，出麦贰斗、粟叁斗，充与音声。

S. 6452 号《破历》中有：

廿七日，酒一瓮，李僧正对与音声。
廿九日，酒三斗，音声就店吃用。

P. 4542 号《某寺破历》中有：

十五日，出粟壹斗，充音声。
廿三日，出麦贰斗、粟三斗，充与音声。
廿九日，出粟肆斗，充与音声。卅日，出粟伍斗，充与音声。
二月一日，出麦五斗、粟五斗，充音声。

从上件残卷中，得知某寺自一月十五日至二月一日半月中，五次出麦粟供音声人，由此可知元宵节即上元节后寺院音乐活动之频繁。此外，如 S. 6064 号《未年正月一日至十六日报恩寺入破历》（九世纪前半）中，有：

（正月）十一日，麦一十石，充音声。

这笔支出，系以麦十石作为音声人的资费。

敦煌寺院为什么需要一支寺属音声人的队伍呢？

一个重要的原因是，按严格的唐代律令和正统的内律，僧人是禁止从事音乐演奏的，所以寺内音乐的陈设，必须借助音声人。

如《唐六典》卷四《祠部郎中员外郎》有云：

> （若僧尼）作音乐、博戏，毁骂三纲、凌突宿者，皆苦役也。

内律中也有关于伎乐的禁制。道宣撰《量处轻重仪本》“次解第二制不听畜物”条有云：

> 三，伎乐众欢具：《律本》云，受十戒者，不应观听伎乐等。《善见》云：若施乐器者，不得捉，得卖。第三制者，伎乐荡逸之器。本非眼心所怀，闻音尚制有愆，何况眼观无罪。正制不令身触，为遣着心，今便亲自鼓持，理由耽醉故，有涕零垂泪，解体移神。俗士号为俳优，良有以也。既道禁弥塞，过滥特深，理宜焚毁，用旌愆革。然俗生欢美释怒，除纷微有供福之缘，薄展归依之相，必有宜将出卖，便顺正论通文。

《量处轻重仪本》是一部处理亡僧遗产的内律。该书还规定，亡僧遗产中的“诸杂乐具”“律断入重”，即收归常住所有。“诸杂乐具”有四类，第一类是“八音之乐”（即金、石、丝、竹、匏、土、革、木等八种质地的乐器）。第二类是“所用戏具”，“谓傀儡戏、面竿、桡影、舞狮子、白马、俳优传述众像变现之像也”。第三类为服饰之具。第四类为“杂剧戏具”。该书说：“已上四件并是荡逸之具，正乖念慧之本，宜从重收，然僧非贮畜之家，执捉非无过咎，宜准论出卖得钱，还入僧中随常住杂用”。

这就是说，僧尼不仅不准演奏音乐，也不应该贮畜乐器和俳优演出的各种道具。

大体说来，僧尼八戒中，其中一戒为“不得歌舞作唱，及故往观听”。十戒

中，亦有一条戒律为“离作歌舞及往观听种种乐器”。内律有“制听”“歌”的规定，略谓：“歌，若今唱曲子之类也。律云，有五过，一、使自心贪。二、令他起著。三、独处多起觉观。四、常为贪欲覆心。五、令诸年少闻，常起爱欲反道故”。

姜伯勤先生强调：我们要澄清唐代寺院僧人参加音乐演出的流行说法。事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任，其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。的确，在《乐府杂录》中，我们看见唐庄严寺僧段善本是一琵琶演奏高手，这说明唐代内律的松弛。但敦煌寺院多系律寺，律文对僧人作音乐有禁制，正是在这一背景下，寺属音声人应运而生。

寺属音声人大体有如下任务：

一、节庆时在寺院歌场作乐。

二、参加节日行事及祭祀中的音乐活动，如 S. 4705 号《某寺破历》中有：“（寒）食踏歌羊价麦九斗，麻四斗”，“又音声麦粟一斗”。说明寺院也有参加寒食踏歌的支出。又如 P. 4967 号《儿郎伟·驱傩》，末句为“今夜驱傩之后，直得千祥万祥”，后署“音声”二字，则音声亦参加驱傩即赶鬼的例行活动。这类音声可能属于官府，也可能属于寺院。

三、在行像行列及宗教巡行中作仪仗；在安伞、窟上供斋等法事中陈设音乐。如 S. 2146 号《行城文》中有：“尊卑雾集，大小云奔。笙歌竞奏而啾嘈，法曲争陈而槽揆（拨）”。P. 3728 号《行城文》谓：“经梵寥（嘹）亮，箫管啾嘈”。S. 2146 号《布萨文》云：“清梵共笙歌而合响。”P. 3405 号《正月十五日窟上供斋文》：“佛声接晓，梵响以箫管同音。宝铎弦歌，唯谈佛德。”P. 3405 号《安伞文》云：“梵音以佛声震地，箫管弦歌，念诵倾心，共浮云□争响。”僧人作梵一般只用鼓、铎等打击乐器，配以清唱的梵呗。上引文书中出现了琵琶、笙、箫及其他弦乐器等，根据僧人不得使用多种八音乐器的戒律，则反证出上述活动中有寺院音声人的参与。

四、在宴饮时陈设音乐。如《入唐求法巡礼行记》记开成四年闰正月三日，“当寺庆僧正入寺，屈请寺老宿于库头官茶官饭，百种周足，兼设音声”。敦煌文

书中有些寺院音声人在酒店的支出，疑与此有关。

又据饶宗颐先生研究，净土宗五会念佛所用音乐亦以琵琶为主（参见 P. 2250 号卷子）。既然僧徒禁用乐器，推想在法会演奏琵琶者亦为音声人。

唐代乐人、音声人俱属贱民。由此可证敦煌寺属乐人也是寺院隶属依附人口寺户的一部分。因为唐代寺院中不乏以净人（寺院依附人口）、家人（贱口）充作设乐子弟的先例。如《续高僧传》所载唐京师清禅寺《慧胄传》中有：

> 寺足净人，无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞，每至节日，设乐像前，四远同观，以为欣庆。故家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。

从前引《乐人奉仙牒》本身，也可证明这些乐人实是相当于净人、家人的寺户。其中讲到奉仙等乐人“突课差科，优矜至甚”。又谓“数朝惶怖，希其重科，免有悚遗，却加重赏”，这些话都反映出，寺属乐人被“优矜”（减免）的“差科”（力役）和“突课”（地租），原是一般寺户所必须负担的“重科”，只因为他们演出了音乐，被寺院减免。原来，唐代近乎杂户的乐人，也在州县受田，然后以上番形式到太常寺应差。唐制规定，“凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数，而分番上下”。乐人在均田制下受田并免征徭杂科，因为其上番设乐相当于执役。由此可见，敦煌寺属乐人，他们是附着于土地、参加劳动的寺户，但其上番设乐，则作为其应交纳的力役地租的替代物。因此，寺属乐人音声是作为半自由人的寺院依附人口，其地位略相当于唐代社会中的贱民①。

对唐代敦煌音声人深入研究的还有张弓先生。他认为：

> 敦煌秘籍中有关佛寺“乐人”“音声”，以及寺藏琵琶谱舞谱资料，则不是史影。它是真实的历史。它是那场波涌西陲佛寺的乐舞之潮遗留在历史沙滩上的生动化石。唐代的工乐艺人主要是两大类：习各种乐器的“乐人”与“音声”，就属于这两类艺人。

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996 年，第 509 页。

张弓先生征引了敦煌文书中的大量资料说明：乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科①。

借助于《大唐六典》《唐会要》《唐律疏议》等文献我们对宫中音声制度加以梳理，敦煌遗书的再世，使我们得以清楚唐代寺属音声人与乐营、地方官府音声人之间的关系。音声人，是唐代贱民阶级中以奏乐为生计群体的总称，既然“至于万数”，则说明均可以视其为在籍乐人。

唐代从事军礼、国家大礼的驱傩仪礼中主要群体是归属于太常寺太乐署、鼓吹署治下的乐籍音声人，所用的音乐是鼓吹乐，这是唐代驱傩仪礼的主要特征，从宫廷到地方官府的傩礼均如此。由此我们再从驱傩仪式的市井民俗化角度看宋代以后演化为迎神赛社的祭祀典礼，以及乐户在其中所处的位置，便可看出两者之间的内在联系。

就中国音乐文化从唐至宋的转型，已经有多位学者从不同层面进行了论证。我们所探讨的驱傩与迎神赛社之间乐户职能的转化也与文化的转型有着相当联系。既然驱傩与迎神赛社都是乐户音声人的主要任务之一，那就要看这两者之间的内在联系。首先，从驱傩到迎神赛社，是国家祭祀向此种祭礼市井民俗化的转化；其次，两者之间祭祀的神灵与驱除的鬼怪有着相当的一致性；再次，乐户们在其中职责的一致性，还有就是均为鼓吹乐属下的音乐形态。当然，唐代的祭祀仪式主要归属太常寺，而宋代以下乐籍与教坊有着相当密切的联系。但这并不表明两者之间的非同一性，毕竟自宋代始教坊又回归太常。

近年来，山西学者对传统音乐文化的发掘与整理研究工作，取得了令人瞩目的成果。与传统音乐文化相关的主要体现在以下几点：

> 感触民俗文化的脉搏，发现“傩”与“赛”原是同宗。傩坛与赛场奉祀的自然神、祖先神均属同一神族谱系，只是到赛的时代，人根据自身生活意向又创造出一些“世俗神”恭列于供奉的行列。这是人类与大自然关系改善而引起宇宙观发生变化的反映。……傩与赛是在不同历史层面上的产物；但它们

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》（下），中国社会科学出版社，1997年，第860—861页。

的“血统”是衔接贯通的，事实上在赛事活动中遗存着许多傩的文化基因。①

赛社古抄本《听命文集》和《赛场古赞》中以同样文字讲到赛社来历：

> 夫享赛神祇者，春祈秋报，属于今者。祈一年之雨露，报一年土功之养长，此系祈赛报赛之说。享赛出自大宋幽州。赵上皇夜梦穿青穿白二位将军，手取弓箭将二目射了。次日早朝，双目疼痛，对众臣说了此话。众臣圆梦：此事原系龙虎二将施威，诸（主）天下龙神不喜，速速享赛神祇。享赛之后，二目即痊。传旨着天下百姓春祈秋报，享赛土神。出自赵上皇遗留此事，传留后世，至今不绝也。②

享赛神祇，目的在于“祈一年之雨露，报一年土功之养长”，赵上皇射目只是附会。“赛”的称谓比较早，可溯至汉代。《史记·封禅书》载“冬赛祷祠”，这是说在冬天要举行“赛”以向社稷和宗祠祈祷。唐肃宗时期的诗人刘景复《梦为吴太伯作腾儿歌》其序云：“吴郡太伯祠，市人赛祭，多给美女以献。”都说明赛祭是自汉代以来一直延续的祭祀传统，所谓“享赛”和“赛祭”其实是一回事。

唐大历十一年（776）立于山西娘子关妒神庙“妒神颂碑”有如下记述：

> ……自古及今，非军则县，未尝不揆月撰日备其享礼。春祈秋赛，庶乎年登。巫觋进而神之听之，官僚拜而或俯或仰。既而坎坎伐鼓，五音于是克谐；峨峨侧弁，三军以之相悦。……且河北数州，山西一道，或衣以锦绣，或奠以珍馐，无昼夜而息焉，岂翰墨之能谕。咸以商者求之而获利，仕者祷之而累迁，蚕者请之而广收，农者祈之而多稔。不然，则奚能远迩奔凑，奉其如在。③

---

① 杨孟衡：《三晋古赛的深层开掘——代编者语》，《中华戏曲》第七辑，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所主办，山西人民出版社，1988年。

② 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

③ 同上。

这比较清楚地反映了唐代人们对赛祭的观念，祭赛之中“坎坎伐鼓，五音克谐”，春祈秋报反映了人们一种良好的愿望与精神上的寄托。悠悠上苍，天地鬼神，在农耕文化时代人们的信仰观念如斯。

春祈秋报以酬神，佑护一方的风调雨顺和平安，是人们良好的愿望。作为一方的父母官，每年都要参加此种仪式，这其中最重要的祀典即是对百姓赖以生存的土地之神“后土”的祭祀，在州县由官员主持，在村镇则由德高望重的社首担纲，而仪式的重要参与和表演者是乐户。

“社”，本指“土地之神”，亦具体指为“后土”。《册府元龟》载：（唐玄宗天宝元年）（742）十月戊寅，诏曰：

> 社为九土之尊，稷为五谷之长，春祈秋报，祀典是尊。①

《大唐开元礼》曰：

> 仲春、仲秋上戊，祭太社，以后土氏配。祭太稷，以后稷氏配。②

其实，“社”是对诸神祈求的一种祭祀活动。社祭从官方走向民间，社会中各阶层的人士都从祭赛中得到一种满足，一种心灵的慰藉。祀典中以乐酬神，成为千百年来沿袭的传统。

从对祭赛内涵的分析看，宋代以下迎神赛社是驱傩仪礼和祭祀诸神的集合体，或称是驱疫禳灾与祈求神灵护佑五谷丰登、风调雨顺等祭祀观念在宋代的合流。合流之后的祭仪称谓是“迎神赛社”。如伯勤先生所云，驱傩仪礼有一个从国礼、军礼向市井民俗过渡的过程，这个过程发生在晚唐以后。迎神赛社是将古老的赛祭和向市井民俗发展的驱傩仪礼结合起来，在宋代给予新的名称，这便是迎神赛社或称迎神赛会。这种新的称谓，实际上是将两种古老的祭仪有机地统一。在山西、甚至全国的许多地方仍然保存有乡傩的余续，但不可否认，作为迎神赛社者，的确是将

---

① 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

② 《大唐开元礼》卷一，民族出版社，2000年，第16页。

唐代以前的驱傩仪礼和社祭的成分包括其中了。

李天生先生将汉代驱傩仪式中的内容与迎神赛社的仪式内容作了具体的比较分析：

据《后汉书·礼仪志》大傩篇载："其仪选黄门子弟十岁以上，十二岁以下者百二十人为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣，朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角，以逐恶鬼于禁中。……凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮。因作方相于十二兽舞。"无独有偶，赛社中也有类似表演。《唐》本所记杂剧中有一剧《鞭打黄痨鬼》，据办赛老人冯贵钰谈其大意：届时一人穿红裤头，全身缠裹黄布，是为"黄痨鬼"，后面有扮为红脸和黑脸的两员大将，分别称为"方相""方弼"（据说属镇殿将军）执戈，追打其跑四街，最后追至赛场，绕香亭，追上舞台。此时舞台早有准备，一扮"阎王爷"者开审，将黄痨鬼用绳索高高吊起，"剜眼""开膛""下油锅"折腾一番，最终将其"彻底消灭"。两相对照，不难看出这也是源于驱傩的戏剧表演。而且黄痨鬼的拟人、人格化的表演及其简单的故事性，又和汉代百戏中的《东海黄公》、三国时的《辽东妖妇》或有相通之处。①

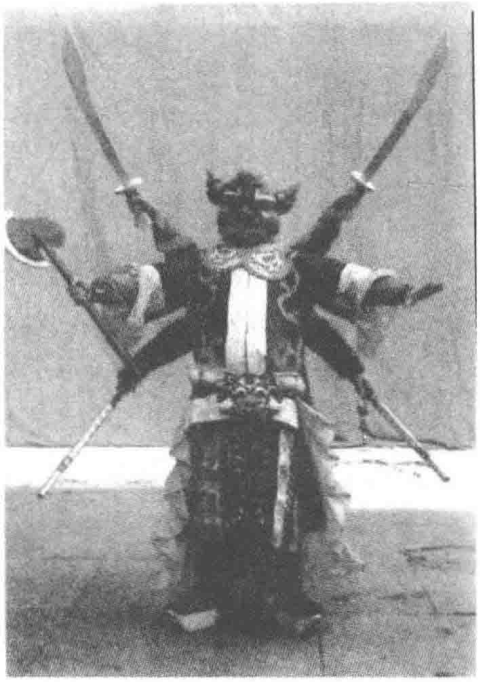


图 53　上党乐户演出佛教傩戏《监斋》中的三头六臂神

类似的相通之处还有许多，可见两者之间有着千丝万缕的关系。

① 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

对于驱傩仪礼，唐代礼典以及敦煌文书中都明确指出其主要参与者是太常寺所属的在宫廷和地方官府以及军队乐营、寺属的贱口音声人；而作为迎神赛社，多种资料显示乐籍中人是为参与的主体。可见，无论驱傩仪礼还是迎神赛社，在这些祀典仪式中酬神驱疫，乐籍中人均为主要的角色。当两种仪礼合流之时，他们的角色未变，只是其内涵更加丰富，从职能上讲，完成了由前者向后者的自然转化。

《隰州志》载：神庙中，集乐户歌舞神前曰赛。而傩则“是一种利用歌舞形式进行驱鬼酬神的宗教祭祀活动”。金皇统二年（南宋绍兴十二年，1142）七月二十五日立于忻州西南独担山的《独担灵显王庙碑》记：

> ……自建郡以来，唯斯神者载在祀典，著成国策，与郡同时而立。……是以国家享承承之佑，命官僚之清者诣祠以典祭，设为定制；乡里蒙永永之休，选祀巫之恭者扣庙以宰烹，立为常式。从初至今，传习尤肃。故或祭而饮福者，不敢肆意以淋漓；或舞而献歌者，不敢恣情而激烈。……每岁春秋二时开筵设席，命优倡之妙者奏钟鼓笙篁之间，陈觥嘉髓之味，奠于神座。其于座者，半千余人。而四方来观者，常逾数倍。诸荣聚无复加焉……

此条史料的重要性在于，其一是说春秋二时的祀典是国家的定制，而乡里如法是为常式，有着自上而下的一致性；其二则是祀典必有“优倡之妙者奏钟鼓笙篁”，所谓优倡者，历史地看，应是在籍乐人无疑。

图 54　乐户在迎神赛社时戴的面具

说上党地区迎神赛社的风俗盛于宋金时期，可以从多处相关的庙宇碑记中得以证实。李天生先生记录下长子县八里洼一座古庙清康熙四十一年的重修碑记：“神威赫奕，千秋肃毖祀之，瞻前后左右一十四

村，报功报德，轮转享赛，至今仍然。考其所自，不计何代，创建门石有‘明昌五年’之记。”由此可见在金章宗明昌五年（1194 年），属于金邦的上党地区已经盛行赛社了①。

地方官府和民间组织的迎神赛社既然为常式，则非一时一地，而是各地均要组织。《隰州志》云，“南门东岳庙三月二十八日，西门三义庙四月初八日，北门龙王庙四月十三日皆有赛”。即相同地区每年要举行数次，且各庙“赛”的时间也不一致。据《泽州古代文化荟萃》一书，仅阳城一县即有临涧、苏村、柴村等十二社及北崛山十二社赛（每次办赛由一村主持一年，十二年轮转一次），李邱、董村的五社赛，郭河、西沟赛，王曲、北任庄赛，宜固赛，城关四月十八东王殿赛，东关五月十三关帝庙赛，黄龙庙八社四月初五赛等。每个赛事除有乐户吹奏迎“神驾”，还有许多堂八音会、故事、装伞、摇旗、十二匹“神骡”、铳手等社火活动，规模之大可见一斑②。嘉靖《尉氏县志》卷一《岁时》：“赛城隍之神。庙中盛设祭品，张乐，男女剧戏，宴赏亦盛。”三月二十六、二十七、二十八三天，“赛东岳之神于其庙，如前仪”。五月十三日，关公庙赛神，仪如前③。

《云中郡志·方舆志·风俗》（清顺治九年，1652）载：

> 四月八日，赴北岳庙焚香进纸。铺行各行于关帝庙献唱数日。……五月……十三日，营官治祭，享祭伏魔帝君庙，凡三日，鼓乐不绝。……乡村，三月春祈，八月秋报，神庙前扮乐赛享。

这显然是说当地的军队中的营官也要参与这些民俗活动，鼓乐人员当是营户了。云中即是大同一带，为明的北边，营户云集。我们在前面已经有比较多的分析。

值得注意的是，在山西，所谓迎神赛社者，多是在神庙中进行，诸如关帝庙、东岳庙、圣母庙、黄龙庙、法王庙、二仙庙等，虽然有些庙宇诸如圣母庙有道教的色彩，但更多是非佛非道的民间神庙。其实这也是传统的延续，前面提到的唐肃宗

① 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。
② 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，经济日报出版社，1989 年，第 46 页。
③ 嘉靖《尉氏县志》卷一《岁时》，引自陈宝良《中国的社与会》，浙江人民出版社，1996 年，第 403 页。

时吴郡祭太伯祠者，亦是神庙。冯俊杰先生云：

> 中国古代的戏台，很早就成了神庙建筑不可缺少的组成部分。除佛寺外，其它庙宇没有戏台庙貌就不算完整。……每一座庙宇都以某一主神为中心，然后实用主义地拉来许多神灵，构成一个圆满自足的神系。古代农村以及大多数城镇戏台，就坐落在此神秘文化的小背景中。①

以乐户为主角的春祈秋报、雩祭求雨的迎神赛社正是在神庙中进行的。平顺县东河村九天圣母庙中保存的16通从宋到民国期间与迎神赛社相关的碑刻之中，多处记载了修建“舞楼”“俏舞楼”的情况，于宋建中靖国元年（1101）所立的《潞州潞城县三池东圣母仙乡之碑》中即有“千千年为宫商之院，万万春作锦乡之郊”、“丝竹无穷”的描述，可见自宋代这里已经是迎神赛社之地。清光绪元年（1875）同庙碑刻《东峪庙重修舞楼赋》中，依然可以看出作为迎神赛社之地乐户们演出活动的盛况。“移来天上琼宫，成就人间玉宇。镜花水月，即是而求；幻境奇观，当前可睹。匾悬‘阳春白雪’，长唱《阳春》《白雪》之词；牌挂‘广寒清虚’，恍游广寒清虚之府。缅梨园之子弟，尽态极妍；被优孟之衣冠，式歌且舞”。同一碑上，还记载了当时赛社之时的盛况。

> 四景神车不记年，八村五社会流转。赛期例十三春暮，宴酒先尝二月天。廿四马楼排列后，几重社鼓列当前。东下南北西轮转，崇奉丹霄太乙天。②

李天生先生认为，“赛社中供盏演出节次基本和宋金宫廷宴乐相仿”③。他注意到，《宋史·乐志》载“每春秋盛节三大宴”中有小儿队舞、女弟子队舞等，这些是迎神赛社中的重要组成部分。我们在这里所要梳理的是从队舞到队戏的演化。

队舞，是唐代大型乐舞中之一种，在宴乐歌舞和祭祀典礼仪式音乐中均有使

---

① 冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，文化艺术出版社，1999年，第14页。

② 同上。

③ 转引自李天生：《赛社祭礼与乐户伎乐》，《民俗曲艺》第115期，第214页。

用，诸如小儿队和女弟子队等等。此种形式对后世产生了相当大的影响。小儿队，由乐籍中的孩童组成，在驱傩祭祀的场合所用的小儿队又称作侲子，《乐府杂录》云：

> 侲子五百，小儿为之，衣朱褶，素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩，张官悬乐。

儿童在多种场合进行乐舞表演成为一种时尚。在祭礼中用儿童则更为经常，已经成为定制。从上述沙州的傩仪记载中可以认定。

P. 4640号《唐己未年——辛酉年（899—901）归义军衙内破用布、纸历》（17）有：

> 又支与乐营使张怀惠助葬粗布两匹。
>
> 同日，支与音声张保昇造胡（腾）衣布贰丈肆尺。
>
> 【二月】十四日，支与王建铎队武舞额子粗纸一帖。

这是讲敦煌沙州归义军乐营中事。据姜伯勤先生的考证：从“音声张保昇”支用“造胡腾衣布贰丈肆尺”，可知是用于胡腾舞舞服的开支，唐代诗文中有关于胡腾舞的描述，如唐刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》，记述舞者为石国男儿，衣衫双袖小，有尖顶绣花小帽，着束腰小带。李端《胡腾儿》谓，舞者为“凉州儿”，其衣衫为“桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂”。元稹《西凉伎》中有“狮子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔”。或谓西安东郊苏思勖墓室东壁乐舞图，即唐代胡腾舞，舞者头裹白巾，窄袖长衫，黑腰带，黄靴。总之，归义军乐营属下的音声，曾制作胡腾衣，作为胡腾舞表演的服装。

关于队舞，姜先生亦有考：前引账目中有“支与王建铎队武舞额子粗纸一帖”，“武”字衍。唐《教坊记》谓：“择尤者为首尾，首既引队，众所属目。”王建宫词中有“舞头”。《宋史》卷一四二《乐志》谓：“队舞之制，其名各十”，小儿队凡七十二人有柘枝队、剑器队、婆罗门队、醉胡腾队等十种，女弟子队凡一百

五十三人，有菩萨蛮队等十种。该《乐志》有云：

> 四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银鞊鞢，戴毡帽。

此醉胡腾队又见于《文献通考》，是队舞的一种。归义军乐营既有胡腾舞，那么，想必它是醉胡腾舞。另外，关于制作额子一事，查《宋史·乐志》，其中记载有女弟子队的“拂霓裳队”，“戴仙冠，红绣抹额”。想额子即抹额。不过我们仍无法查实前引账目中的队舞是何种舞蹈。仅能知道队舞的形式曾经存在于沙州归义军时期。

这清楚地说明唐代的队舞使用比较普遍。从沙州归义军大量使用侲子的情况看，这里应该有小儿队，而且表演的是胡腾舞。

那么，何以演化为“戏”的概念呢？

其实，戏初始的概念与后来不能完全等同。诸如“百戏”，则是如《太平御览》引《说文》曰：“戏，相弄也。”《尔雅释诂》：“戏，谑也。”朱熹说：“傩虽古礼而近于戏。”这是一个十分意味深长的看法①。这显然是说傩有戏谑的意思。但正是这种百戏相弄，戏谑的表演逐渐向戏曲之戏过渡。队戏是这种过渡初期阶段的产物。正是队舞在应用之中有戏谑成分，导致了向队戏演化。队戏与队舞，这两个概念在迎神赛社之中是混同使用的，其实，在迎神赛社中队戏就是队舞，队舞与队戏，显然承继了唐代大型歌舞的传统，同时也有仪式典礼的成分。只不过队戏者应该是具有一定故事性和情节性，队舞的形式显然包括在其中。《宋史·乐志》载：

> 每春秋盛节三大宴，第一，……庭中吹筚篥……作《倾杯乐》，百官饮，作《三台》……。第二，乐以歌起……第四，百戏皆作……第六，乐工致词……第七，合奏大曲……第九，小儿队舞，亦致辞以述美德。第十，杂剧……第十四，女弟子队舞……第十五，杂剧……第十九，用角抵，宴毕。

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年，第517页。

再看《金史·礼乐志》：

> 初盏毕，乐声尽。坐至五盏后食。六盏、七盏、杂剧。……至九盏下酒毕，教坊退。

又据《三朝北盟会编》所引《宣和乙巳奉使行程录》证实："酒三行，则作乐，鸣钲击鼓，百戏出场。有大旗、狮豹……杂剧等，服色鲜明，颇类中朝。"其宴乐大体顺序也是先有"乐声"，酒三行以后再有"杂剧"，而且"颇类中朝"。

赛社中的供盏节次……第一盏为吹奏《寿南山》之类曲子，第二盏"靠乐歌唱"，第三盏为"舞"曲破，即演"衬队"。四盏以后"各无所管"，出戏、杂剧均可。但最后必须是"杂剧"。笔者又曾走访过当年在长子县城办过赛的主礼先生，现年八十岁的冯贵钰（小名咪子）。据讲，如果是头场（供七盏），一般于三盏、六盏衬两回队戏；正场（供十二盏），则于三、六、十一盏衬三回队戏；若是末场（供八盏）则于三、七盏衬两回队戏。总之，最后一个衬队要放在当天供盏结束的前一盏，然后末盏合唱收队。其供盏节次大体于宋金宫廷宴乐相仿。而且供盏中有类于参军色的前行，同样手执"竹杆子"，念致语，勾放队，负责"开呵立盏"。比如第三盏，据《听命文集》等本所载的供盏文字，前行先念四句诗，接着又念："吹头盏、唱二盏、少不得舞三盏。"然后接"妇人对（队）舞"（实即队戏，《王子高六幺》属其中之一），"补空"节目为《再撞再煞》。该盏结束时，前行又有四句诗："尧王圣明君，四海罢烟尘。吾王多有道，上献舞乐神。"这和宫廷"小儿队舞"中参军色作用、念语更具体相似。

杨孟衡先生辑录了八十年代以来包括《唐乐星图》在内的十四种古赛资料抄本，他认为："新发掘的这一批古赛资料，以'乐星图'为主干，其他本为支脉，形成有机组合的整体，纲目有序，网络分明，全面系统地展现出三晋古赛的历史面貌"。迎神赛社的核心在于"礼乐祀神"。明代侯九臣《重修尧舜禹汤之庙记》云："飨祀之说昉于礼，流而为迎神赛社之风。"历史地揭示了迎神赛社的衍化轨迹。"国之大事在祀与戎"（《左传》）。民间的赛祭，是古代国君庙祀仪制向广大农村的延伸。代代递传，形成了民间祭祀传统的"典章制度"。这是漫长的农业社会以

村社经济为基础的上层建筑，也是农民大众群体意识外化的物质形态；它包含着古代的政治、经济、伦理道德、文化艺术等方方面面，是容量极大的民族文化载体。依杨先生的看法，迎神赛社祀神以歌舞，源自远古巫祭。从现存古赛资料中看到大曲歌舞、词调小令、杂剧院本，尤其是“前行赞词”中许多罕为人见的艺术品类，别开生面。……古赛文化是歌舞相兼的戏曲艺术借以生发的渊薮①。的确，从唐代的队舞到宋代的队戏以及生发于山西武乡等地的参军戏等，都与赛祭文化有着密切的关联。

乐户们无论在唐代宫廷举行的驱傩国礼，还是宋代以下市井民俗的迎神赛社吉礼祭仪中，自始至终都是主角。繁复的礼仪程式有着丰富的文化内涵，音乐作为仪式的兴奋剂和黏合剂贯穿始终。娱神娱鬼娱人，作为国仪国礼，更是他们在宫廷和地方官府中轮值轮训之时的必修课。在体系化、制度化的严格传承下，乐户的职能随着中国文化的转型并没有实质性的改变。

通过本节的讨论可知，无论是驱傩仪礼还是其后的迎神赛社祭祀酬神，均由乐籍中人为主体。这些礼仪分属不同的历史阶段，其实质是相同的。在宫廷中由太常寺主持，鼓吹部的乐人们作为参与的主体，其承当的角色有着历史传承的一致性，虽然乐户的职能由于文化的转型而在此中有所转换，但本质相同。正是通过再世的敦煌遗书的研讨，驱傩仪礼到迎神赛社之间许多模糊不清的环节得以接通，这对乐籍文化的研究提供了详实可靠的第一手宝贵资料。

当本书即将完成之际，我们看到了敦煌研究院的谭蝉雪先生的研究文章，从中得知在唐时的敦煌已经有“赛天王”的风俗。按照谭先生的解释，赛天王应该是佛俗，是为祈赛军事上的保护神“毗沙门天王”而设。据考，从盛唐以来规定州府每月初一祈赛天王，但敦煌自中唐以来却是每月两次。谭先生引述 P. 2807 吐蕃时期的赛天王斋文：

> ……《天王意》：缁侣颙颙，衣冠济济，捧炉跪膝而届神前。吹凤箫，叫羌笛，振万舞，歌九功，如上福田，先用上资龙天八部……

① 杨孟衡：《三晋古赛的深层开掘——代编者语》，《中华戏曲》第七辑，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所主办，山西人民出版社，1988 年。

《天王文》：今者栾（缘）道俗二众，其（祈）祷四王，或图像而瞻仰尊颜，或馔香餐而恭行设奠。奏八音于阶下，虔一心于像前，冀灵神而降临……

谭先生列举的敦煌遗书P. 2854、P. 4909、S. 3074、P. 2049、S. 1519均与“赛天王”相关，明确“一月两祭”，“地点就在天王神像前，又称乐天王，所以祈赛时强调奏乐歌舞”①。值得注意的是，这里的祈赛虽然是在寺院，却是道俗二众均要参加者，而且，P. 2854张议潮时期的祈赛斋文中有“我都督刺使（史）一承纶旨，竭意增修；每月两时，躬临奠祭”。当地最高的行政长官也要一月两次的亲自参加。由此，结合前面所论驱傩、祭赛为国礼、军礼，其后向市井吉礼过渡。在这些祈赛仪式中，由各地的尊长之人主祭，祈赛时强调奏乐歌舞。奏乐歌舞之人在敦煌是音声人，其后的祭赛亦如此。可见，所有这些在古时均是相通的。

第二节　乐户与鼓吹乐

鼓吹乐，是源自汉代的一种音乐形式。而鼓吹乐恰恰是起源于山西。

汉代器乐的发展，首先应该提到“鼓吹乐”的兴起。据记载，“鼓吹乐”在秦末汉初产生在山西娄烦（今太原市娄烦县）。是避居娄烦，以牧起家的班壹，出入游猎，以财雄边的一种器乐演奏形式。“鼓吹乐”是以打击乐与管乐为主的合奏形式。这一乐种在汉代娄烦兴起以后，各个时代中都在不断的变化和发展着。目前，在山西和全国各地所流传的“鼓吹乐”或“吹打乐”都和汉代“鼓吹乐”有着承继的渊源关系。山西是“鼓吹乐”的故乡，是“鼓吹乐”的发祥地②。

鼓吹乐与乐籍中人是怎样的一种关系呢？《宋史·乐志》说得明白：

鼓吹者，军乐也。昔黄帝涿鹿有功，命岐伯作凯歌，以建威武、扬德风、厉士讽敌。其曲有《灵夔竞》《雕鹗争》《石坠崖》《壮士怒》之名，周官所谓“师有功则凯歌”者也。汉有《朱鹭》等十八曲，短箫铙歌序战伐之事，

① 谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，《敦煌研究》2000年第4期，第65—71页。
② 刘建昌：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷综述》送审打印稿。

黄门鼓吹为宴享所用，又有骑吹二曲。说者谓列于殿庭者为鼓吹，从行者为骑吹。魏、晋而下，莫不沿尚，始有鼓吹之名。江左太常有鼓吹之乐，梁用十二曲，陈二十四曲，后周亦十五曲。唐制，大驾、法驾、小驾及一品而下皆有焉。

宋初因之，车驾前后部用金钲、节鼓、捫（gang）鼓、大鼓、小鼓、铙鼓、羽葆鼓、中鸣、大横吹、小横吹、筚篥、桃皮筚篥、箫、笳、笛，歌导引一曲。又皇太子及一品至三品，皆有本品鼓吹。凡大驾用一千五百三十人为五引，司徒六十四人，开封牧、太常卿、御史大夫、兵部尚书各二十三人。法驾三分减一，用七百六十一人为二引，开封牧、御史大夫各一十六人。小驾用八百一十六人。太常鼓吹署乐工数少，每大礼皆取之于诸军。一品已下丧葬则给之，亦取于诸军。又大礼，车驾宿齐所止，夜设警场，用一千二百七十五人。奏严用金钲、大角、大鼓，乐用大小横吹、筚篥、箫、笳、笛，角手取于近畿诸州，乐工亦取于军中，或追府县乐工备数。歌《六州》《十二时》，每更三奏之。大中祥符六年，以其烦扰，诏罢追集，悉以禁兵充，常隶太常阅集。七年，亲享太庙，登歌始作，闻庙外奏严，遂诏：行礼之次，权罢严警，礼毕，仍复故。凡祀前一日，上御青城门观奏严。若车驾巡幸，则夜奏于行宫前，人数减于大礼，凡用八百八十人。真宗崇奉圣祖，亦设仪卫，别作导引曲，今附之。

《两朝志》云："大驾千七百九十三人，法驾千三百五人，小驾千三十四人，人数多于前。銮驾九百二十五人。迎奉祖宗御容或神主祔庙，用小銮驾三百二十五人，上宗庙谥册二百人，其曲即随时更制。①

鼓吹乐源自军旅，是军乐。其最初的用途主要是"以建威武、扬德风、厉士讽敌"，进而其用途扩展，用于军中的同时，亦成为朝廷及各级地方官府仪仗、卤簿、祭祀、典礼和筵宴的必需品。各级官员按制享有鼓吹乐人，这便是除御用之外，皇太子以及一品至三品官员均有专用的鼓吹乐人、即"本品鼓吹"，而且规定

① 脱脱等：《宋史》卷一四〇《乐志十五》，中华书局，1985年新1版，第3301页。

了具体的享用人数。司徒、开封牧、太常卿、御史大夫、兵部尚书等都有专列。当朝廷大驾，鼓吹乐工人数不足时，则以近畿诸州、军中、府县乐工备数。这里所透露出的信息既说明皇帝大驾的铺排，又透露出诸州府县、军中鼓吹乐存在的事实。

北魏以下的鼓吹乐人都是在籍者。乐户们的分工不同。有些人专门从事宫中祀典，以礼乐为主；有些人则从事宫廷、军旅中的仪仗、庆典、道路以及筵宴等。唐代宫中的鼓吹乐，为太常寺属下的鼓吹署所辖，大员们、尤其是地方官府，在宴乐享乐的同时，也要参拜文庙，也要搞祭祀活动，乐人们兼掌雅俗，由此形成了一个庞大的乐人体系，这便是乐籍制度下的乐人。这是地方官府和军旅之中乐户、营户们的职业需要。《大唐六典》中记载了宫廷中鼓吹乐的使用情况：

> 凡大驾卤簿一千八百三十八人……小驾卤簿一千五百人……东宫卤簿六百二十四人。

如此众多的乐工是由各州县的乐籍每年数番的轮值。唐代太常寺的乐工达到数万户，史称“皆番上”。岸边成雄先生认为“属于地方军营从事鼓吹者，即‘乐营’人数，似亦相当多数，此系属于地方军营者，似无法认为其属于鼓吹署耳”①。这无疑是正确的。

岸边先生认为，“鼓吹署之乐工，为太常寺乐工之一部。鼓吹之用于军营故，就当时全般音乐文化着想，其势力甚小，而并非音乐之主流也。故唐代音乐系由太乐署所属乐工所推动者，因此一般人所称之乐工多系指太乐署之乐工而言”。② 这种说法有可商榷之处。

太乐署作为专事礼乐的机构，很难说完全代表唐代音乐之主流。唐代音乐的主流其实是在开放政策大文化背景下的整体形态，即太常寺所辖雅乐（礼乐）、军乐、以及由教坊所辖筵宴俗乐的统一体。鼓吹署所辖虽然是军乐，却被广泛用于大驾卤簿、小驾卤簿、东宫卤簿；军中乐营虽然以鼓吹乐为主，却也要服务于各种筵宴场合。再者，宫廷中鼓吹署由各州县乐工轮值，而地方官府中更是鼓吹乐的天

① 岸边成雄著、梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973 年，第 117 页。
② 同上。

地。因此，从宫廷到地方官府的鼓吹乐保持了相当的一致性。从鼓吹乐所用的范围和层面看，可以说涵盖了除宫廷雅乐之外的大多领域，太常寺为礼乐之司，驱傩仪礼也归在太常寺属的鼓吹署治下，更何况大量的音乐活动是由教坊所担当。所以，岸边先生所论鼓吹乐在当时势力甚小，非音乐之主流，“唐代音乐系由太乐署所属乐工推动者”的观点似有些失之偏颇。当时的乐工并非多指太乐署之乐工，而是太常寺所属乐工的整体。《大唐六典》中讲宫廷中卤簿用鼓吹乐的情况，大驾卤簿与小驾卤簿以及东宫卤簿等用乐的人数动辄数百上千，鼓吹乐用途广泛，不似太乐署之乐仅仅用于祭祀典礼仪式等固定场合，因此，唐代的鼓吹署作为太常寺中与太乐署并置的两个机构之一，无论是从用途的广泛性以及机构本身的重要性，都可以理解为音乐之主流的重要组成部分，而不会是“势力甚小”，“非音乐主流”者。唐代雅乐是否能够真正代表音乐主流也是很有疑问的。

在宋代宫廷中，就乐工们雅乐（正乐）与鼓吹乐是否得以相兼的问题，一直争论不休，《宋史·乐志》对此记载详备，是以调和而终的。

> 元丰中，言者以鼓吹害雅乐，欲调治之，令与正声相得。杨杰言：“正乐者，先王之德音，所以感召和气、格降上神、移变风俗，而鼓吹者，军旅之乐耳。盖鼓角横吹，起于西域，圣人存四夷之乐，所以一天下也；存军旅之乐，示不忘武备也。‘鞮鞻氏掌夷乐与其声歌，祭祀则歈而歌之，燕亦如之。’今大祀，车驾所在，则鼓吹与武严之乐陈于门而更奏之，以备警严。大朝会则鼓吹列于宫架之外，其器既异先代之器，而施设概与正乐不同。国初以来，奏大乐则鼓吹备而不作，同名为乐，而用实异。虽其音声间有符合，而宫调称谓不可淆混。故大乐以十二律吕名之，鼓吹之乐则曰正宫之类而已。（乾德中，设鼓吹十二案，制毡床十二，为熊罴腾倚之状。每案设大鼓、羽葆鼓、金錞各一，歌、箫、笳各二。又有叉手笛，名曰拱宸管，考验皆与雅音相应，列于宫悬之籍，编之令式。）若以律吕变易夷部宫调，则名混同而乐相紊乱矣。”遂不复行。
>
> 元符三年七月，学士院奏：“太常寺鼓吹局应奉大行皇帝山陵卤簿、鼓吹、仪仗，并严更、警场歌词乐章，依例撰成。灵驾发引至陵所，仙吕调导引

等九首，已令乐工协比声律。”从之。

政和七年三月，议礼局言：“古者，铙歌、鼓吹曲各易其名，以纪功烈。今所设鼓吹，唯备警卫而已，未有铙歌之曲，非所以彰休德、扬伟绩也。乞诏儒臣讨论撰述，因事命名，审协声律，播之鼓吹，俾工师习之。凡王师大献则令鼓吹具奏，以耸群听。”从之。十二月，诏《六州》改名《崇明祀》，《十二时》改名《称吉礼》，《导引》改名《熙事备成》，六引内者，设而不作。

绍兴十六年，臣僚言：“国家大飨、乘舆斋宿必设警场，肃仪卫而严祀事。乐工隶太常，歌词备三叠，累朝以来皆用之。比者，郊庙行事，率代以钲、鼓，取诸殿司。夫军旅、祭祀，事既异宜；乐声清浊，用以殊尚。钲、鼓、鸣角列于卤簿中，所以示观德之盛，宜诏有司更制，兼籍鼓吹乐工以时阅习，遇熙事出而用之。”有司请下军器所造节鼓一，奏严鼓一百二十，鸣角亦如之，金钲二十有四。太常前后部振作通用一千八百五十七人，而鼓吹益盛。①

争论的焦点在于鼓吹乐与“正乐”之间在乐器的使用以及音律方面有不同之处。其实，还是观念在起主导作用。正乐是“礼”的需要，虽然在春秋战国之时即有“礼崩乐坏”之说，但纵观中国封建社会的历史，无论哪一朝代的统治者均要举行多种礼仪活动，将祀天地神灵祖先、祭孔置于至高无上的地位，是非常严肃的事情。因此，专为这些仪式所用的音乐也被视为“雅乐”，其乐器、乐律也是专门设置，其他形式下所用的音乐，则不能与其相兼，否则便有“郑声以乱雅”之嫌，不合祖宗的规矩。然而，随着人们观念的变化，虽然在宋代宫廷中这一问题被不断提出，却最终还是以乐工雅俗相兼而告终。这便是说，即使是在宫廷中，演奏雅乐的乐工在平时也被用来演奏鼓吹等俗乐，教坊乐工在平时也要习雅乐，也要熟知仪规，遇到国家大飨、严祀之事，一旦乐工不够用，即被顶上，甚至还要从地方官府和军旅中征调，这便打破了严格分治的局面。唐代太常中本来是太乐署与鼓吹署并行礼乐职能，而宋代却将鼓吹乐视为与雅乐相紊，说明宋代教坊回归太常寺后

① 脱脱等：《宋史》卷一四〇《乐志十五》，中华书局，1985年新1版，第3303—3304页。

鼓吹由直属太常而向教坊转换的过渡，而雅乐也成为教坊乐工所必须参与者。

说雅乐与教坊相关联，《宋史·乐志》的一段话最为清楚：

> （徽宗朝）蔡京主汉魏津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律度，铸帝鼎、景钟。乐成，赐名《大晟》，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。①

教坊乐工要习雅乐。但大飨、严祀之事毕竟不能天天都搞，而宴俗之乐却是经常性的。鼓吹乐被广泛用于宫廷、军旅、地方官府的庆典、导引（道路）、筵宴，乐籍人员是鼓吹乐的主要承载者。无论是宫廷、王公贵族门下、军旅以及地方官府中都有这一群体的存在，从而构成一个庞大的在籍乐人体系。正如典籍所载，绍兴（1131—1162）年间，仅太常乐工人数就有1857人，何况还有王公贵族们的“本品鼓吹”，以及军旅和地方郡县的在籍乐工，实在是一个有相当规模的群体。鼓吹乐正是在这种乐籍制度下，在乐户们的代代相承下得以发展传播的，将鼓吹乐与教坊相联系始于教坊回归太常的宋代。

州县与军营中的鼓吹乐人文献中有明确的记载。《演繁露》卷六《鼓吹》云：

> 后魏永熙（532—534）中，诸州镇各给鼓吹人，多少各以大小等级为差。诸王为州皆给鼓吹，其等以赤青黑色为次。中州刺史及诸镇戍皆给之。②

这显然是说鼓吹乐人由朝廷配送，州一级的建制以及戍边的守将均有之。配为军旅的鼓吹乐人，即归乐营为营户。诸州镇配送鼓吹乐人，是北魏时便有的事情。这从另一侧面印证了州镇乐籍由来已久。

鼓吹乐之为军乐，又名凯乐，用途十分广泛。《唐会要》卷三三《凯乐》条载：

---

① 脱脱等：《宋史》卷一二六《乐志一》，第2938页。

② 程大昌：《演繁露》卷六·鼓吹，照旷阁版。

太和三年（479）八月，太常礼院奏：谨按凯乐，鼓吹之歌曲也。《周官》大司乐，王师大献，则奏凯乐。注云：献功之乐也。又司马之职，师有功则凯乐，献于社。注云：兵乐曰凯。《司马法》曰：得意则凯乐，所以示喜也。《左氏传》载晋文公胜楚，振旅凯以入。魏晋以来，鼓吹曲章，多述当时战功，是则历代献捷，必有凯歌。太宗平东都，破宋金刚，其后苏定方执贺鲁，李勣平高丽，皆备军容，凯歌入京师。谨检贞观显庆开元礼书，并无仪注。今参酌今古，备其陈设，及奏歌曲之仪，如后。凡命将征伐，有大功献俘馘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪，其凯歌用铙吹二部。（笛、筚篥、箫、笳、铙鼓，每色二人，歌工二十四人也。）乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。鼓吹令丞前导分行于兵马俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》《应圣期》《贺朝欢》《君臣同庆乐》等四曲。《破阵乐》词曰：受律辞元首，相将讨叛臣，咸歌《破阵乐》，共赏太平人。……候行至大社及太庙门，工人下马，陈列于门外。据《周礼·大司乐》注云：献于祖。《大司马》云先凯乐献于社，谨详礼仪，则社庙之中，似合奏乐。伏以尊严之地，铙吹譁讙，既无明文，或乖肃敬，今请并各于门外陈设，不奏歌曲。俟告献礼毕，复导引奏曲如仪。至皇帝所御楼前，兵仗旌门外二十步，乐工皆下马，徐行前进。兵部尚书介胄执钺，于旌门内中路前导，《周礼》：师有功，则大司马左执律，右执钺，以先凯乐。注云：律所以听军声，钺所以示将威。今吹律听声，其术久废，惟请秉钺，以存礼文。次协律郎二人，公服执麾，亦于门外分导，鼓吹令丞，引乐工等至位，立定。太常卿于乐工之前，跪。具官臣某奏事，请奏凯乐。协律郎举麾，鼓吹大振作，遍奏《破阵乐》等四曲。乐阕，协律郎偃麾，太常卿又跪奏，凯乐毕。兵部尚书太常卿退，乐工等并出旌门外立讫，然后引俘馘入献，及称贺入别仪。俟俘囚引出，方退。伏请宣付当寺，编入新礼，仍令乐工教习。依奏。①

岸边成雄先生认为："唐末燕乐、胡乐、俗乐、散乐等娱乐性乃至艺术性之音

① 王溥：《唐会要》卷三三《凯乐》，中华书局，1955年，第607—608页。

乐趋于新俗乐一元化方向。但军乐、雅乐及琴乐，并未合流，仍保持各自独有之内容和形式”[1]。雅乐与琴乐如此，但对军乐的解释似不太确切。

《唐会要》卷三四载：

> 宝历二年（826）九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎？实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当已钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。[2]

作为军中之乐，也不完全为了“夸盛军戎”，而有“接待宾旅”的职能，既如此，军中乐营人员所演奏的音乐也不是单纯的。筵宴所需自然是俗乐之类。《唐摭言》载镇边的守将家宴时营妓云集，她们所奏唱者，显然不会是阵前的曲目。军中之乐不可避免会受到世俗的影响。以鼓吹为主体的军乐成为对后世影响巨大、用途最为广泛的音乐种类。

鼓吹乐以其恢宏的气势成为多种场合中的首选。唐人李德裕即有《鼓吹赋》，使人得以领略鼓吹在其时的风采：

> ……感箫鼓之悲壮，每闻兹乐，心焉犹尚。爰有侲童，颖秀含聪。思虑未散，专和发中，繁会曲折；变态无穷。交籊烁电，挥手成风。或累发而碎隐，或徐弁而从容。管孤引以嘒嘒，鼓轻投而逢逢。若乃清景妍和，嘉客来萃。登高台而互动，对芳树而并吹。见雕鹗之争厉，耸壮士之愤气。忽疑朔雁叫于寒烟，胡沙蔽于天地。其始也，若伐木丁丁，响连青冥，喧禽万族，声应崖谷。其纵也，狼羊斗角，奔兕相触，转石振于崩溪，燎野焚于寒竹。其终也，如风飙暂息，万籁皆肃，天地霁而雷霆收，川波静而鱼龙伏。[3]

---

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第71页。
② 王溥：《唐会要》卷三四《杂录》，中华书局，1955年，第631页。
③ 李来璋：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994年，第7页。

唐典中即有鼓吹乐用于丧葬的记载。唐代的鼓吹乐用于葬仪只限于男性高官。皇族中的妇人以及达官之妻室是否采用，还存有争议。

《唐会要》载：

> 武德六年（623）二月十二日，平阳公主葬，诏加前后鼓吹。太常奏议：以礼妇人无鼓吹。高祖谓曰："鼓吹是军乐也。往者公主于司竹举兵，以应义军。既常为将，执金鼓，有克定功。是以周之文母，列于十乱。公主功参佐命，非常妇人之匹也，何得无鼓吹？宜特加之，以旌殊绩。"至景龙三年（709）十二月，皇后上言："自妃主及五品以上母妻，并不因夫子封者，请自今婚葬之日，特给鼓吹。宫官准此。"左台侍御史上疏谏曰："窃闻鼓吹之作，本为军容。昔黄帝涿鹿有功，以为警卫，故椝鼓曲有《灵夔吼》《鹏鹗争》《石坠崖》《壮士怒》之类。自昔功臣备礼，适得用之。丈夫有四方之功，所以恩加宠锡，假如郊祀天地，诚是重仪，唯有宫悬，而无案架。故知军乐所备，尚不给于神祇；钲鼓之音，岂得接于闺阃。准式，公主王妃以下葬，唯有团扇、方扇、彩帏、锦帐之色，加之鼓吹，历代无闻。又准令。主官婚葬，先无鼓吹，京官五品，得借四品鼓吹仪，今特给五品以下母妻，五品官则不当给限。便是班秩本因夫子，仪饰乃复过之。事非伦次，难为定制。参详义理，不可常行。请停前敕，各依常典。"①

当鼓吹乐非只用于军乐，向世俗发展的过程中走出宫廷，成为节庆仪式、婚丧嫁娶中不可或缺的音乐形式之时，其意义的外延便宽泛得多了。

其实，这些制度只是为官员们显示身份地位而设，在民间很可能不会受到太多限制。在唐代，鼓吹乐已经被用于民间葬俗之中。

> 长庆三年（823）十二月，浙西观察使李德裕奏：缘百姓厚葬，及于道途盛社祭奠，兼置音乐等。闾里编甿，罕知报义，生无孝养可纪，殁以厚葬相

① 王溥：《唐会要》卷三八《葬》，中华书局，1955年，第692页。

矜。丧葬僭差，祭奠奢靡，仍以音乐荣其送终。①

其后鼓吹乐被官府和民众广泛应用于婚丧仪礼，成为不可或缺的风俗。《江宁府志》载顾文庄《客坐赘语》云：

> 军中鼓吹在隋唐以前，即大臣非恩赐不敢用。旧时吾乡凡有婚丧，自宗勋缙绅外人家，虽富贵无有用鼓吹与教坊大乐者，所用唯市间鼓手与教坊之细乐而已。近日则不论贵贱，一概溷用。

《沧县志·礼俗篇》载：

> 工乐，专业乐工，以应婚丧之雇用，俗名吹鼓手。其乐器以喇叭、唢呐为主部，杂以鼓、笙、笛、管、篇。②

鼓吹乐在官事活动中得以广泛地应用，这无论是在官书正史还是野史稗编中都有较多的记述。《洮州厅志·典仪》中载“迎诏”仪：“诏敕至日，长官率僚属，备龙亭采舆、仪仗鼓乐，出郊迎接。既至，各官具朝服跪道旁，朝使下马取诏敕置龙亭中。启行，众官及仪仗鼓乐前导，引朝使上马，在龙亭后。行至公廨门外，众官先入，文武官分东西序立，候龙亭至公亭中，朝使立于龙亭之东西。……众官排班，班齐，乐作，各官行三跪九叩。礼毕，乐止。”③ 可见，鼓吹乐的确成为从宫廷到地方官府、从军旅到寺庙不可或阙者。就鼓吹乐运用之广泛性，顾炎武说得好：

> 鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道

① 王溥：《唐会要》卷三八《葬》，中华书局，1955年，第697页。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，中国ISBN中心，1997年。

③ 《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》，中国ISBN出版中心，1997年，第32页。

用之。金革之气，遍于国中，而兵由此起矣。①

这就是鼓吹乐演化之后在中国传统音乐文化中的实际地位，可见这种音乐形式以及承载这种音乐形式的专业乐籍人员对中国传统音乐文化有何等的贡献。

鼓吹乐作为全国性民族器乐的主要种类，至少在明代已经是如此了。“民间祈雨、安神、还愿、祭辰、立碑、合葬，新塑的佛像、神像开光，名人建牌坊、挂匾，秋后谢土，建房动土、安梁，小孩满月、过生日，老人祝寿，店铺开张，都要请鼓乐班吹奏”。在山西，乐户的后人们以其演奏技艺的精湛，演奏乐曲的传统性，深谙各种与乐相关的民俗程式而受到百姓的喜爱，从而继续活跃在民间，使这一古老的乐种在不断的传承中持续发展。

第三节　乐户与宗教音乐的关系

如果说，儒学也是一种宗教，那么，宗教音乐在中国主要有儒、释、道三大类。作为乐户，与这三种音乐都有极大的关系。

作为儒教，在中国文化之中是为主流。封建中国一直以“礼乐文明”著称，与礼相合的乐，是儒教的重要组成部分，形成了一整套的体系。实际上，在封建社会中，雅乐即是儒教音乐，自北魏以下的乐籍中人是儒教音乐的主要创承者。那么，乐户们与佛教和道教音乐又是怎样的关系呢？

先看佛教。人们常常以佛教传入中国的时间作为佛教音乐在中国的起始，其实，这种认识既有合理性也有一定片面性。要分清楚的是：其一，佛教音乐是否与佛教一齐传入；其二，佛教音乐属于何种性质；其三，各个时期在寺庙中演奏音乐者究属何人？

《晋书·鸠摩罗什传》云：

天竺国俗甚重文制，其宫商体韵，以入管弦为善。凡觐国王，必有赞德，

① 顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》卷五《木铎》，岳麓书社，1994年，第168—169页。

经中偈颂，皆其式也。①

这是讲天竺国音乐与佛教结合的紧密，也说明音乐成为礼佛的首选。但佛教传入中国时又是怎样的呢？是否在佛教传入之时，佛教音乐也一并传入了呢？

梁代僧人慧皎（497—554）《高僧传》云：

> 自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡，良由梵文重复，汉语单奇，用梵音以咏汉语，则声繁而偈促，用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。故金言有译，梵响无授。

这即是说，在佛教传入中国的时候，由于两国语言上的差异等多种因素的制约，只是译解了佛教的经文，而“梵响无授”，佛教入华之初其佛教音乐并没有一并传入。在中国所传的佛教音乐，是由佛教信徒们根据当时的中国音乐创作而成，史籍表述清楚。

据说魏陈思王曹植，深爱音律，渔山制呗，梵音汉咏，后世尊他为中国化佛曲的创造者。他对佛教音乐的贡献在于“创声则三千有余，在契则四十有二”②。可见，佛曲在中国初创阶段并非由僧尼完成。

齐梁时，佛教兴盛，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”。齐武帝永明七年（489）竟陵王萧子良集京师善声沙门于一处，专门创作研究佛教音乐。这次集会，对以“哀婉”为主要特征的南方梵呗音乐风格的确定，起了重要作用。梁武帝萧衍笃信佛教，且“素精乐律”，他曾利用裁定梁朝雅乐的机会，亲制“《善哉》《大乐》《大欢》《天道》《神王》《龙王》《灭过恶》《除爱水》《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之”。他所亲定的含有大量佛教内容的梁朝雅乐，给中国后世的清商乐和宫廷音乐以深远的影响③。通过这些文献的分析，佛教音乐在中国的初创时期究竟属于何种范畴，应是

---

① 房玄龄等：《晋书》卷九五《艺术传》，中华书局，1974年，第2501页。

② 亚欣：《佛教音乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999年送审稿。

③ 同上。

比较清楚的了。

《广清凉传》卷上《释五台诸寺方所七》载：

> 魏明帝时，朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻，明帝礼重，召请为此寺尚座。音乐一部，工技百人，箫笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏喧阗，舞袖云飞，歌梁尘起，随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙，曲同维卫佛图。往飞金刚窟内，今出灵鹫寺中。所奏声合苦空，闻者断恶修善，六度圆满，万行精纯。①

这段史料也不能说明音乐是由僧人创制并演奏。从此时段留存的大量石刻、雕塑，尚无一处奏乐者为僧尼的图像。“工技百人”者，究属何人，难以确认。供养人演奏的音乐为何人所创，演奏的内容如何，都不清楚。既然是专门的音乐一部，是否为明帝所赐乐工在供养菩萨时演奏音乐也未可知。以乐礼佛在印度即是传统，但不能说明所奏皆为佛教音乐。

如果以上说法不误，则说明佛乐并未随佛教一起传入，所谓佛乐者，是佛教进入中国后其信徒们根据佛教的教义，由精通音律之人在佛教名义下所创制。王昆吾先生有云：

> “佛曲”是佛教名义下的民间歌舞曲，是乐工之曲。佛曲的特点是同乐工结合，而不是同僧侣结合，因此，西域佛曲并没有随着早期佛教的传入而传入。②

既然不是传入的，在中国的佛教音乐则必是中国人的创作，而且，创作者不一定是僧侣。《乐府杂录·文叙子》便记载了《文叙子》一曲由乐工所撰的史实：

> 长庆（821—824）中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工

① 延一撰，陈扬炯、冯巧英校注：《广清凉传》，山西人民出版社，1989年，第55页。
② 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，第387页。

黄米饭，状其念四声观世音菩萨，乃撰此曲。

关于佛曲是乐工之曲，是佛教名义下民间歌舞曲的论说，从隋唐时代的情况来看，的确如此。姜伯勤先生从研究敦煌寺院音声人入手作了比较细致的考释：

按严格的唐代律令和正统的内律，僧人是禁止从事音乐演奏的，所以寺内音乐的陈设，必须借助音声人。①

《演繁露续集》卷二《诞日设斋用乐》载：

开成五年（840）以六月十一日为庆阳节，天下州府常设降诞斋行香，城内宰臣与百官就大寺设僧一千人斋，仍许量借教坊乐官充行香。②

诞斋行香奏乐的人员，是借教坊乐官为之。这说明当时寺庙戒律禁僧尼奏乐的严格性。

孟郊《教坊歌儿》诗明确讲寺庙中的奏乐者为教坊伶人：

十岁小小儿，能歌得朝天。六十孤老人，能诗独临川。去年西京寺，众伶集讲筵。能嘶《竹枝词》，供养绳床禅。③

这些教坊伶人进入寺庙的表演，是奉命以乐礼佛的供养人所为。

在北魏乃至隋唐时期，有多处寺庙中演奏音乐的记载，但就实际情况看，寺庙中奏乐的人员大多不是真正的僧尼，而是寺属音声人，或是延请的伶人妓乐。《洛阳伽蓝记》载：

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年，第512页。
② 程大昌：《演繁露》，清嘉庆十年《学津讨原》本。
③ 孟郊：《教坊歌儿》，《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1958年，第36页。

景乐寺，太傅清河文献王怿所立也。怿是孝文皇帝之子，宣武皇帝之弟……至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。往观者以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟，召诸音乐逞伎寺内。（卷一）

宗圣寺……表妙伎杂乐，亚于刘腾，城东士女多来此寺观看也。（卷二）

石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也。有金像辇，去地三尺施宝盖，四面垂金铃七宝珠，飞天伎乐望之云表，作工甚精，难可扬推（摧）。像出之日，常诏羽林一百人举此像。丝竹杂伎皆由旨给。（卷三）

高阳王寺，高阳王雍之宅也……正光中，雍为丞相，给舆、羽葆鼓吹、虎贲班剑百人，贵极人臣……童仆六千，妓女五百，隋珠照日，罗衣从风。自汉晋以来，诸王豪侈未之有也。出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。（卷三）

市南有调音、乐律二里，里内之人丝竹讴歌，天下妙伎出焉。有田僧超者善吹笳，能为壮士歌、项羽吟。征西将军崔延伯甚爱之。（卷四）

（乌场国）国王精食（进），菜食长斋，晨夜礼佛，击鼓吹贝，琵琶箜篌，笙箫备有。（卷五）①

《洛阳伽蓝记》所云均与寺庙相关，但这些寺庙或是遵照皇帝的旨意所建，或是王家、宦官所为。由于北魏的皇帝笃信佛教，自上而下争相效法，国王在寺庙中用歌姬舞女击筑吹笙，意在礼佛，而王家、高官显贵、宦官们除了礼佛的用意之外，更多是显示身份和权势，其豪侈登峰造极，寺庙中演奏音乐者是“天下妙伎”，绝非释教中人。这是佛教进入中国初期在寺庙中演奏音乐者身份的真实写照。那么，唐代的情况又是如何呢？《因话录》载：

有文淑僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之

① 杨衒之著，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社，1978年。

徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。其甿庶易诱，释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚嗤鄙之。近日唐僧以名系功德使，不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚，前后杖背，流在边地数矣。①

这个文淑僧为“释徒苟知真理”者所“嗤鄙”，为戒律所不容，落得个杖背流边的结局。律法不允许僧人们涉足流俗音乐，在矛盾之中，寺属音声人填补了这一空缺。

据陶穀《清异录》记载，汴京大相国寺僧人蓄妓，称“梵嫂”②。其实，所谓妓者，除了卖身之外，更重要的是有歌舞女艺人的含义。既然有“梵嫂”的戏称，是否大相国寺的僧众与供养人中的女妓有不清楚之事也未可知。联系到唐代寺属音声人的制度，这些女妓是否为寺属音声人的余绪呢？

姜伯勤先生分析了唐代长安寺庙中有僧人参与表演音乐的现象，认为“这说明唐代内律的松弛”，在律文对僧人作音乐有禁制的背景下，寺属音声人应运而生。的确，作为“律寺”当然要严守戒律，作为变通则有寺属音声人，戒律松弛之时即演变为僧尼参与奏乐。音乐文化的转型，寺庙作为文化的中心的地位，戒律的松弛，使得原先由寺属音声人专司的音乐活动，成为既有音声人，亦有僧人参与的行为。我们看到，敦煌、榆林等石窟壁画中的乐舞形象有僧众奏乐者，但这是否为画工艺人们从西域接受的影响，还是凭自己的想象和理念而为之尚不得而知，毕竟唐代敦煌有寺属音声人这一群体。唐代山西的寺庙中绝少见到有着僧衣演奏音乐的场面，明代则明确由僧人参与奏乐。

我们之所以认为有这样一个转化过程，当然不能仅仅从佛光寺和小西天的壁画、悬塑中得以认定。其实，佛教的多种流派在中国不断传播的过程中，也会进行相关的佛乐创作，并逐渐成熟起来。这应该是在“内律”的不断松弛情况下的产物。在中国佛教音乐的历史上，在五台山普光寺修行的金壁峰禅师是一位非常重要的人物。禅师经历了元末明初的时代，明洪武五年（1372）六月四日终于南京。

① 赵璘：《因话录》卷四《角部》，古典文学出版社，1957年，第95页。
② 杨海、徐君：《妓女史》，上海文艺出版社，1995年，第67页。

《清凉山志》载：

> 普光寺，金壁峰藏修处。洪武间敕修，上赐诗以旌之。金公常依华严制为佛事，梵音哀婉，凡四十二奏，唯本寺袭其法，四方学者于兹灌顶受业焉。①

金禅师在普光寺制四十二奏的华严佛乐，其后被朱元璋召至南京，只有普光寺继承了他的创制，因而四方学者们到此来学习华严佛乐的真谛。这种依佛经创制音乐而被广泛传承的情况，应该对明代五台山的佛教音乐产生巨大影响，所以，佛光寺文殊殿明正德年间的罗汉奏乐的壁画以及隰县小西天的和尚奏乐的悬塑应是在此影响下的产物。内律的松弛，皇家的倡导，当是和尚参与音乐演奏的直接原因。

这里应该辨清的是，佛教华严宗与净土宗、禅宗、法相宗等派别，其经文念诵中带有音律感的梵呗、赞咏等属于无伴奏的清唱，这与寺属音声演奏的供养俗乐在内涵上有相当的差异。前者是诵经中的“音乐”，后者则是在诵经之外的演出行为。如姜伯勤先生所论，“设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文”。两者同是可纳入音乐之范畴，确有内涵上的不同。我们认为：应该将诵经之“音乐”与诵经之外由供养人演奏的音乐区分开来。既然敦煌寺庙中有专门的音声人，那么，我们有理由相信，五台山这一佛教圣地也应有这一群体的存在。在敦煌写本中见到的唐代五台山歌辞四种，属于非经文的音乐行为。所谓《五台山赞》（十八首），《长安词》（四首），《大唐五台曲子五首寄在苏莫遮》（六首）以及《辞娘赞》② 者，均应是由信佛之文人雅士抒怀、或由寺院组织相关人士为向大众劝化之用所作，由寺属音声人演唱者。以《苏莫遮》牌子作的六首词、《五台山赞》（十八首），均是歌咏五台佛教圣地，显然不是佛经；《长安词》与《辞娘赞》者，虽可称为佛教歌辞，却非佛经，这都说明应该将佛教诵经“音乐”与非诵经的礼佛音乐加以区分。而寺属音声人很重要的工作之一就

① 参见释镇澄：《清凉山志》卷二《普光寺》；卷三《金壁峰传》，宁夏回族自治区佛教协会，1998 年刊印本，第 75、125 页。

② 参见王昆吾《中国早期艺术与宗教》中《五台山与唐代佛教音乐》文，东方出版中心，1998 年，第 379—401 页。

是演唱此类礼佛音乐作品，以向世人宣传劝化。当然，寺属音声们还要参与多种典礼仪式的演出活动，这在敦煌卷子中也有记载。

谭蝉雪先生对唐宋时期敦煌的岁时佛俗——“正月”进行了研究，可以看出，在“斋日设乐”“安伞旋城”“上元燃灯”“赛天王”等多种“佛俗”之中，都有音声人的参与。“正月乃一年之首，正月的六斋日更显重要，所以寺院在斋日中设乐”。谭先生依据敦煌文书卷子认定设乐者为音声人。虽然“敦煌一年一度的上元燃灯属于佛事活动，僧官僧人自当参加”，但是整个敦煌“上至最高官员，下至庶民百姓，全城奔赴莫高窟，设供焚香，燃灯诵佛，振钟设乐”。更有五代归义军节度使参与莫高窟燃灯活动的斋文（P. 3461）：

> 厥今青阳上朔，官僚钦仗于仙岩；太簇中旬，士庶崇投于圣谷。燃灯千树，食献银盘。供万佛于幽龛，奉千尊于杳窟。八音清亮，遍□□以旋行；六铢馨香，望能人而注□。启加（嘉）愿者为谁施作？则有我归义军节度使某官……国母天公主……遂使年支一度，倾城趋赴于仙岩；注想虔诚，合郡燃灯于灵谷。①

同样是敦煌的遗书，P. 3405 中明确记载《正月十五日窟上供养》，从这里我们可以明确看出，上元节是僧俗一道举行的活动，而且也是属于对佛的供养。

李正宇先生对晚唐敦煌归义军乐营的研究可以明确乐营所奏的音乐与参与的多种活动。他认为“归义军乐营内专业班子包括多种技艺行当，门类多种多样”。他重点对乐营所从事的“雅乐”“法乐”“军乐”“四方乐（四夷乐）”“燕乐杂歌舞”“散乐”“讲唱”从敦煌卷子、文书与典籍文献相对照作了分析，从中我们可以看出，归义军乐营的音乐活动涵盖了上述所有音乐形式，而这些音乐形式几乎就是宫廷音乐形式的翻版，不同之处只是人员数量上要少得多。

就雅乐说来，“P. 3882《□元清邈真赞》将归义军乐营称为“太常乐部”，P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向前’之句，知乐营必有

① 谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，《敦煌研究》2000 年第 4 期，第 65—71 页。

太常礼仪雅乐设置”。虽然是属于地方官府所辖的军队，但“沙州每年都要祭祀社稷、川原、庙貌、风伯、雨师、马神、青苗神……又有州学释奠，以及不时之迎送上下来使、加官进爵、祝捷贺胜，所须雅乐供奉，皆由乐营承担”。这实际上是把太常寺两个乐署的功能集于一体了。

根据“P. 3490《归义军押衙兼当府都宅务、知乐营使张某于当居创造佛刹功德记》说张乐营使‘调八音能降天神’”之句，李正宇先生通过对敦煌地区“历任节度使无不热心奉佛、凿窟造像、写经供养、设斋度僧，节度使及军、州衙府也时常举办各种佛事活动”的分析，认为“乐营中备有法部乐是事之必然”，“归义军乐营确有供养‘天神’的法乐”。

至于军乐，“莫高窟壁画《张议潮出行图》及《曹议金出行图》仪仗中的鼓角、音声及《张议潮变文》记军中所唱的《大阵乐》俱属军乐。军、州岁末驱傩亦属军乐（见《通典》卷一百三十三《军礼·大傩》）。”军中鼓角相闻，鼓吹声声，有军乐更属自然。在唐代，宫廷中的鼓吹乐是由太常寺鼓吹署担当的，鼓吹署的音乐是军乐当无疑问。

李先生引用Φ365《莲花经变文》“衙前乐部好笙歌，音乐清泠解合和。花下爱漼《南浦子》，延（筵）中偏爱《剪春罗》”，说明“《南浦子》、《剪春罗》，俱属燕乐杂歌舞。从敦煌文献保存的数百首曲子词以及数十首曲谱、舞谱来看，燕乐杂歌舞在归义军乐营中所占比重还相当可观”。归义军乐营中的“戴竿伎”“毬乐”“相扑伎”“狮子伎”“水饰伎”“跳丸伎”等，都属于散乐的范畴。

作为归义军中的乐营，似乎与佛教没有什么直接的联系，但在作为特殊佛教圣地的敦煌，说没有联系是不现实的。按张先生的分析，敦煌归义军乐营中将“讲唱”单列一类，由具有较高水准的“音声作语”（讲唱艺人）为之。“因讲唱内容所颂忠勇仁孝，意在扬善惩恶；既切关乎政要，又深系乎人伦，不比寻常百戏。敦煌文献中的《张议潮变文》《张淮深变文》《王昭君变文》《董永变文》等一类政治性、社会性十分突出的讲唱作品，即应是归义军乐营编撰或讲唱的作品”。“讲唱场面，不仅是嘴说口唱，同时还要有器乐伴奏。正如S. 3711（2）《悉达太子修道因缘》中法师所自道：‘凡因讲论，法师便是乐官一般，每事须有调置曲词。’由于讲谈师能

集编、演于一身，所以比乐师地位高，故宴设司供食规格颇高”①。

问题在于，究竟这些讲唱者是些什么人。从 P. 2641《丁未年（947）六月都头、知宴设使宋国清诸色破用请凭牒》中可以得知，讲唱者为“音声作语”，是音声人。他们所讲唱的变文之类的作品，应是劝化百姓的东西，也有一些是将佛经用说故事的方式向百姓宣传，虽与佛经有关却显然不是佛经。既然敦煌乐营中的音乐形式多与宫廷中一致，既然乐营中人也要参加敦煌寺院的讲唱，并按照当地官府的命令对佛祖实时供养奏乐，显然乐营与寺院音声人有着相当密切的联系，甚至所演奏的音乐是互通和一致的，毕竟作为寺属音声人在当时的敦煌也不是僧尼。

佛教进入中国之时，出于宣讲教义、广纳信徒的需要，又看到佛教自身有梵呗而却因语言等矛盾而没有随同佛教直接传入中国的事实，就寺庙作为一方文化中心的地位，需要娱乐性的活动，伎乐不可缺少。因戒律的严格，不得不延请教坊、地方官府以及军中的乐籍人员，或者是寺院蓄养音声人，寺属音声人还应属于乐籍之列。当随着时代的推演，僧尼戒乐的禁律松动之时，这些寺属音声人有出家之可能，或有僧尼自身习乐者，在寺庙演奏音乐的人由寺属音声人转化为僧尼自身，即“乐僧”。寺庙中的奏乐人员经历了由乐人向僧人的过渡，其所奏音乐也更多为俗乐。在许多律寺，最初可能是由非僧非尼的寺属音声人演奏音乐，这些人员可以耕种庙产满足基本生活需要，并以奏乐的形式充当地租等，实际上就是寺户之一种。久而久之，寺属音声人亦有可能跳出五行外。虽然其在寺庙中所司的职能未变，依然是供养菩萨，但能改变其身份，也未必不是一件好事。许多寺庙道观中的善奏音乐的人，其实有些是以种种原因从宫廷中出来的。唐代玉贞公主修建的安国观内，就有许多女道士原是能歌善舞的宫妓，《洛阳伽蓝记》卷三载：高阳王雍有“妓女三百”，“入则歌妓舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽白”，“雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者”。这些身属贱民的乐妓，在“恩主”消失的情况下，虽是树倒猢狲散，也不能自主，而是“悉令入道”。能歌善舞的乐妓们就是这样进入了寺庙道观，即由“俗人”成为僧道中人。身份的改变并不等同于音乐性质的改变。

---

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000 年第 3 期，第 73—79 页。

沈括《梦溪笔谈》卷五《乐律》云：

> 柘枝旧曲遍数极多，如《羯鼓录》所谓浑脱解之类，今无复此遍。寇莱公好柘枝舞，会客必舞柘枝。每舞必尽日时，谓之柘枝颠。今凤翔有一老尼，犹是莱公时柘枝妓。云当时柘枝尚有数十遍，今日所舞柘枝比当时十不得二三。老尼尚能歌其曲。好事者往往传之。①

寺庙音乐的确是经历了一个演化过程。“敦煌曲”是乐工之曲，“五台山曲”是什么呢？依然属于乐工之曲。既然从宫廷的太常、教坊到地方官府中的音声人、军队乐营中的音声人以及寺属音声人一脉相承，那么中国佛教寺庙中的音乐与宫廷中太常教坊乐有着密切的关联也就是顺理成章了。差别在于宫廷、地方官府、军队和寺庙用乐的侧重有所不同。

中国的佛教音乐，其初始阶段确是与宫廷和各级官府中的乐工有直接和间接的关联。其所奏的乐曲，也多是笃信佛法的俗人、或是宫中乐师的应命之作。专为佛寺所作的乐曲，当然是佛教名义下的乐工之曲了。佛教音乐由佛教名义下的乐工之曲逐渐向专曲专用发展过渡，以教义内容为主体，逐渐形成了自己的风格。但即便在形成特有风格的同时，依然不断吸收世俗音乐中的营养，同时也为中国音乐文化传统的蓄积作出了自己的贡献。佛教音乐其逐渐形成的独特风格也为世俗所吸收，这也是佛乐界的意愿，意味着佛教文化对世俗的浸染与渗透。寺属音声人在其中所起的作用是不可磨灭的。唐代的寺属音声人恰恰是等同于乐户的寺户群体。从皇帝为寺庙派遣伶人乐工对菩萨随时供养开始，经过数朝数代，到这一群体逐渐融入寺院，便完成了这一过程的转化。

下面的事例可以说明乐户所从事的鼓吹乐与寺庙音乐的联系。

五台山是佛教圣地，在清代流传的八大套曲中，可以说是庙堂音乐与鼓吹乐的结合体。《青天歌》套是八大套名曲之一，多用于民间的丧事仪式。乐曲虽保留了五台山寺庙笙管的某些庄重性特点，但多具民间鼓乐火爆热烈的风格。全套乐曲由

① 沈括：《梦溪笔谈》卷五《乐律》，光绪二十三年番禺陶氏爱庐校刻本，第7—8页。

《青天歌》《驻马听》《山坡羊》《朝天子》《挂灯儿》《柳叶青》六个传统曲牌顺次连接。

整套乐曲采用同宫系统调体系，各曲牌之间性格比较接近，音乐的发展变化主要是通过不同曲牌之间旋律音调的区别和由慢到快的速度序进展开。全曲速度由慢速入中速，逐渐铺陈展开，每个曲牌终止处贯穿固定旋律以加强曲牌间的统一性和连贯性，最后进入快板速度，以热烈的气氛结束全曲。演奏中，管子运用了颤音、打音、垫音、吐音、花舌音等多种技法，增强了曲调的装饰性和跳跃感，使音乐充满了浓郁的乡土气息，犹如一幅色彩艳丽的民间年画①。值得注意的是，僧人们和吹鼓手们都在演奏这些套曲。

图 55　采访定襄乐户后人赵根年

当然，寺庙演奏与吹鼓手们的演奏还是有所差别的，如定襄县老艺人赵根年所说，庙堂音乐所用曲牌与鼓吹乐有许多相同，只是庙堂音乐“蹋一字”（即降一个调）。就这一点来说，即便是在鼓吹乐中间，许多地方，同一曲牌在红喜与白事当中的区别就在于红事用本调，而白事用甲调。所谓甲调者，即在本调中唢呐筒音为 1，而甲调则是筒音为 2。如若筒音在本调为 D，则在甲调中筒音为 C 或 ♯C。同县宏道乡的乐户后人史冯柱老先生也表达了同样的看法。

还有则是主奏乐器的差异。民间鼓吹乐主奏多用唢呐，庙堂音乐用笙管。我们常常将用唢呐为主奏乐器的定名为鼓吹乐或吹打乐，用笙管主奏者为笙管乐，但所演奏的曲牌有着相当的一致性。从山西乐户后人演奏的乐器组合来看，鼓吹乐并非仅仅是唢呐作为主奏乐器之一种，亦有笙管主奏者。换言之，鼓吹乐中有笙管为主奏乐器的组合形式。寺庙音乐以笙管为主奏乐器，在历史长河中究竟是鼓吹乐曲牌

① 林谷芳：《典型在夙昔》，昆仑出版社，1998 年，第 149 页。

影响了寺庙乐，还是寺庙乐曲牌影响了鼓吹乐，问题一直扯不清，当理清寺庙音乐的发展脉络后，则可以说寺庙音乐无论是发生还是发展，都与乐工之乐密切相关。虽然在发展过程中逐渐形成了乐工多用唢呐为主奏乐器，而寺庙只用笙管主奏，进而使人感到这是两个统系的东西，但民间艺人们认为其实是一回事。鼓吹乐用唢呐主奏，也并非从初始阶段就如此，唢呐广泛运用于鼓吹乐还是元代以下的事情，从汉代到唐宋时期鼓吹乐显然不以唢呐为主奏乐器。

图 56　采访定襄乐户后人史冯柱

在宫廷、地方官府与民间，乐器就是演奏音乐的器具；而在寺庙中间，乐器还被赋予了法器的功用，这就好比原始社会晚期阶段的特磬，被赋予了礼器、乐器的功用，西南地区多个少数民族的铜鼓，既为乐器，又是礼器一样。寺庙中的乐器，被认为是娱神通灵者，无论是钹、铙、镲、木鱼，还是笙、笛、管，都是法乐器。不管如何划分，其实只是认识上的不同，法乐器也是乐器。这些乐器在宫廷、民间、寺庙均使用，主奏乐器无论是俗乐还是僧道乐是共通的。从乐器上讲并不能真正将俗乐与寺庙音乐区分开来。

再从音乐的曲体结构来看。佛教音乐的曲体结构一般分为两类：一类为单曲体，一类为联曲体。而这是中国传统民间器乐所常见的两种基本形式。换言之，这既非寺庙音乐亦非鼓吹乐所独有的音乐形式，而是两者之间共有。编辑《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》的作者经过大量的收集整理后研究认定，以上两种曲体为中国传统器乐曲中的基本形式，四川省现存的佛教音乐亦属于这个范畴，并认定：

曲牌的来源有三个方面，一是由中国传统音乐中融入佛教乐曲的部分宋元南北曲和明清小曲；二是直接吸收的民间乐曲；三是依据佛经的内容或经文的

首句为标题，融印度佛教乐曲及汉传佛教乐曲为一体，经长期演化具有中国民族风格的佛乐曲牌。如释氏梵呗中所选用的《梅花引》《倒拖船》《翠林游》《寄生草》《滴流子》《清江引》《终南山》《八仙祝寿》等。①

至于曲牌相同者，例证很多，据《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》的统计，至少有以下的曲牌是共通或称是民间乐曲和佛教曲牌中互见的。

佛曲曲牌	民间笙管、鼓吹乐曲牌	民间笙管、鼓吹乐中与佛教相关的曲牌
《万年欢》《月儿高》《大山坡羊》《小山坡羊》《粉红莲》《八板》《狼吃娃》《赶动山》《骂渔郎》《大走马》《驻马听》《青天歌》《柳叶青》《挂灯儿》《朝天子》	《大骂玉郎》《八板》《万年欢》《粉红莲》《山坡羊》《柳叶青》《青天歌》《朝天子》《驻马听》《月儿高》《狼吃瓜》	《普庵咒》《六字真言》《千声佛》《箴言》《五声佛》《西方赞》《千手佛》

由此可见，民间器乐曲内涵相当丰富。虽然有些曲牌分属不同种类，诸如笙管套曲、唢呐套曲、唢呐牌子曲，但许多曲牌是共有的。从上表可见，鼓吹乐中也有一些与佛教相关的曲牌。这反映出佛教音乐在形成自己体系之时，也会对社会音乐生活造成影响，这就是二者之间的相辅相成性。唐代诗人韩愈（768—824）“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷”的诗句，说明在佛教对社会生活产生巨大影响的同时，佛教音乐对社会亦有相当的作用。但是我们不应忘记，佛教音乐之始是佛教名义下的乐工之乐。

我们还可以将寺庙音乐与民间音乐会社所奏的音乐加以比较，以说明二者之间的渊源关系。肖学俊对智化寺京音乐与河北省固安县屈家营音乐会的音乐进行了比较研究，提出了“同族性”的概念，值得充分重视。他对两者从“主奏乐器与乐队组合”“乐调体系”“法器与阿口”“曲式结构模式”“文化背景与社会功能”等多个层面进行研讨，认定“音乐会不同于一般的民间音乐团体，它不涉足民间喜庆节日活动，而专为娱神娱鬼、悼念先辈逝者等祭祀活动而演奏。而这些祭祀活动均与

① 亚欣：《佛教音乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999年送审稿。

佛教音乐有关。这说明音乐会在其信仰、宗旨及其活动等方面深受佛教的影响”①。

说民间音乐会受到佛教影响，的确如此。肖先生对各个层面的研讨也很到位，只是对历史上专业乐人所从事音乐活动的职能、功能以及对音乐本体的贡献等方面的论证略显不足。我们看到，音乐会主要的五项活动，诸如“娱鬼”“游庙”“拜庙”“丧事坐棚”“求雨”，均与祭祀相关。这些祭祀活动与佛教祭祀的区分在于，除了丧事坐棚之外，音乐会的活动多在神庙中，是与迎神赛社相关的活动，而这些活动均是历史上乐户们的必修课。如果注意到这些，可能同样的分析会导致不尽相同的结论，起码会注意到佛教音乐与专业乐人音乐创作关系的层面。换言之，这种“同族性”音乐在历史演化之中互为影响，在佛教影响音乐会社的同时，更应注意到专业乐人的音乐对佛教音乐影响之可能。正如张振涛先生所言，河北冀中地区的音乐会社很可能是当年宫廷乐师除籍之后散落民间的余绪。从这种意义上讲，乐师之乐有一脉相承性，并在发展过程中与佛教音乐互为影响。如此才能更好的解释“同族性”问题。北京智化寺是宫廷太监的家庙，联系到中国的乐籍制度，考虑到智化寺与供乐户所居的演乐胡同毗邻的地理位置，最初在庙中的奏乐者究竟是否为乐僧尚难以断定。

还有一个问题，即田青先生所云：“把‘金言有译，梵响无授’的话理解成天竺佛教音乐从未传入中国，中国佛教音乐自始便是土生土长的观点，是不符合历史真实的。中国佛教音乐之初，应该是天竺化、西域化的，佛教音乐的华化，正像天竺佛教的中国化一样，既是一个必然，又要有个过程”。田青先生在文中引用向达先生的论说：“佛曲者源出于龟兹部，尤其是龟兹乐人苏祗婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖”。据此，“龟兹乐的入华，已可视为佛曲大量流入中土之始”②。

的确，由于佛教文化东渐大都经过龟兹，因此龟兹乐与佛曲非常近似。但龟兹乐入中原，更多是进入隋唐宫廷乐部之中，从某种意义上讲，受佛教文化浸染较深的龟兹乐进入中国宫廷，表明中国宫廷中的教坊俗部乐受到了天竺佛乐的浸染，而

① 肖学俊：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，《比较音乐研究》1995年第4期，第23—29页。
② 田青：《佛教音乐的华化》，《音乐学文集》，山东友谊出版社，1994年，第579页。

且影响深远，但也只是一个乐部。至于“洛阳家家学胡乐”者，应该是西域音乐的泛指，即包括高昌乐、安国乐、康国乐等，并非仅仅是龟兹乐一部。再者，龟兹乐部进入中国的宫廷，是在隋唐多部乐的阶段，其后则有一个融于中国宫廷俗乐的过程，传播这些音乐的乐工，在进入宫廷之后，同是乐籍中人，并无将龟兹乐专门拨入佛教寺院的说法。我们以为，即便是天竺乐者，亦应是从天竺引入的乐部，虽然会受到佛教文化的影响，但毕竟不能等同于佛教音乐。就好比如今的印度音乐，我们不能将其完全等同于佛教音乐一样。唐代宫廷中并无僧侣奏乐的记载，苏祗婆是乐人，不是僧侣。同样，一种乐器，既可以在俗乐中使用，亦可在宗教音乐中使用，一种乐调亦如此。所谓苏祗婆琵琶七调者，很难说是佛曲的专利。即便是现在的人们，亦很难分辨哪是佛曲的“乐调”，哪是道曲的“乐调”。在乐籍制度下，专业乐人的身份地位随着统治者政策的松紧度而有所差异，但从大关系上来讲，多是贱民阶层。寺院中的赞颂，反映在经文之中，当然是由僧侣所为，然而，戒律不允许僧侣演奏流俗的音乐。当我们了解到寺属音声人的制度时，便可以对佛教音乐传入中国有新的认识，即应该区分僧侣的赞颂、俗讲与寺属音声人作为供养菩萨所演奏的佛教名义下的乐工之乐。应该将富有音乐感的诵经与由供养人演奏的礼佛之乐区分开来。就此，中国寺庙音乐之初为宗教名义下的“乐工之乐”当是没有什么疑问的。

道教，是中国土生土长的宗教，其入世的思想对俗乐的接受应无障碍，道教音乐，也是与太常乐有着千丝万缕的联系。我们可以从下面的事例进行解说。

《新唐书》载：“高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。”阴法鲁先生以为“此道调应为道曲之滥觞”。并称“在当时燕乐氛围笼罩下之音乐界，乐工所造之道调盖即采取法乐而成，而非另创乐律与乐器也”①。无论《新唐书》还是阴先生的释解，显然是说道调与太常教坊之法曲一脉相承。由于唐代皇帝以老子后人自居，所以才推崇道教。《新唐书》曰：

玄宗帝方浸喜神仙之事，诏道士司马承桢制《玄真道曲》，茅山道士李会

① 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，《国立北京大学五十周年纪念论文集》，北京大学出版部 1948 年版，第 27 页。

元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦绦制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐》曲。①

山西浮山县，在唐代武德年间（618—626）因传说老子见于羊角山树下，声言为“唐皇帝之远祖”，因此备受唐代皇帝的关爱，将浮山县改为神山县，并于开元十四年（726），诏改庆唐观。御书额及碑文赐之。《浮山县志》记述了这段史实，并称以上这些道曲先是“以合奏于庆唐之观，及太清宫成，太常卿韦縚制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，亦偕奏焉”②。庆唐观修建于太清宫之先，从庆唐观开始演奏的所谓“道曲”者，在太清宫建成之后又加上太常卿的新作一并奏之，道乐中的许多乐曲为太常卿所制。

图 57　宋·武宗元《朝元仙仗图》局部

宋代著名宗教画家武宗元（约990—1050）绘制的《朝元仙仗图》，“描绘道教帝君朝谒天帝的队仗行列，人物有帝君、真人、神将、金童、玉女等。这一画面是奏乐的女仙，所奏乐器有琵琶、五弦琵琶、横笛、尺八、笙、排箫、杖鼓。人物仪态端庄潇洒，服饰堂皇华丽，衣带临风飘扬，似在空中行进。……整个乐队题名

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二《礼乐志十二》，中华书局，1975年，第476页。
② 《浮山县志》民国版，第604—605页。

‘仙乐龟兹部’。此画面可视为一幅经过画家艺术加工的唐代龟兹乐队图象”[①]。这里的道教音乐者，实际上就是当时宫廷中龟兹乐部的原版。

就道教音乐而言，究竟什么是其特有的，很难说清楚。山西乐户们重要的活动地点即是各地的神庙道观。汾阳太符观，创建于金承安五年（1200），有“太符观创建醮坛记”文字为凭。在大殿墙上嵌有明万历十一年（1583）“新竖后土香赀记”碑：

> 卜山之阳有昊天后土祠，其来弗克稽矣。……每岁四月八日，各里社首备礼奏乐，以庆圣诞，以尽人心，答神贶也。然报赛虽在于兹日，而进香则在于六月二十四日也。维时远近殊方，同轨毕至。金帛异文，士女一敬。间有为亲者，为身者，又有为嗣者，处诚祈祷，无不获应，各输香赀，次第是守。迨万历十年，乃及尽善。南里致仕官束溪郝文纯等经理，会计（浪）赀数盈一斤之上，除赛享外，置枣园五亩，余膳棹三张，依数□然焉，未尝纤毫自私也。故志石云：嗟嗟我公，翼翼小心。礼乐以备，是享是陈。置田置器，无一不清。昊天不爽，福善祸淫。此心无愧，昭鉴神明。命工勒石，播告后人。[②]

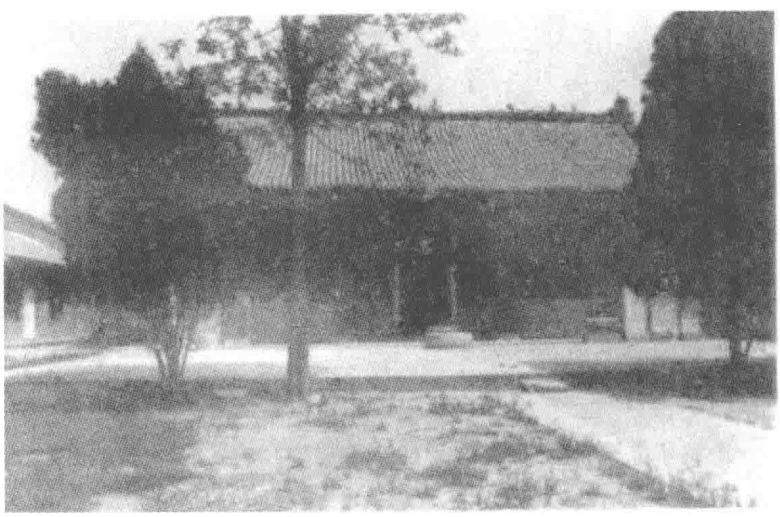


图 58　汾阳太符观外景

① 《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，第 91 页。
② 笔者于 1998 年 11 月在该庙中抄录。

平顺的九天圣母庙，又称东峪庙，是当地远近闻名的迎神赛社之地。所谓“九天圣母原本就是道教的一位尊神，地位仅在西王母之下”；“道教宣传说，九天圣母‘在天为玄妙玉女，在地为太乙元君’，‘权大道之枢机，占长生之真际’，叱咤风云，神通广大。又说圣母的显赫还在于，她是老子——太上老君的母亲”①。庙内保存了多通与赛社相关的碑刻，自宋至清，内容丰富。迎神赛社的主要参与者乐户们每年都要在此举行春祈秋报的祭仪，可见，这种有着入世思想的本土宗教与乐籍文化密切关联。

道教音乐与民间音乐的关系，不仅仅是在山西有所体现，而是全方位的。四川是道教比较发达的省份，青城山为道教圣地之一，这里的道教音乐又如何呢？我们来听一听四川音乐学者的分析：四川省道教音乐与当地流传的民间音乐有着千丝万缕的联系。

首先，四川道教音乐中的地方韵即广成韵（南韵）与川剧音乐联系密切。主要体现在：

（一）南韵中的许多曲牌与川剧音乐中的曲牌在曲调和风格上一致。如南韵《回向赞》之十一“十洲三岛任逍遥”唱段，与川剧高腔【二郎神】曲调相同；南韵《四景赞》与川剧高腔【懒画眉】曲调相同；还有一部分道教歌曲则在开始、中间或结尾处部分与川剧其他声腔（胡琴、弹戏、灯调）相一致。

（二）道教音乐中使用的大量笛子套打，唢呐套打和锣鼓曲牌，与川剧中大部分曲牌相通。它们在乐队形式、乐器使用上几乎完全一致。它们采用相同的谱式、相同的曲牌、相同的调名（如依照唢呐定调的小工调、凡字调、高凡字调、正宫调、乙字调、高乙字调、尺字调）相同的板式（一字、二流、快二流、慢三眼、快三眼等）。

其次，四川道教音乐与四川曲艺音乐和其他民间音乐存在一定的联系。北韵中的《三信礼》，与四川清音【背工调】《凤阳仕人》的曲调相同。道乐中的一些器乐曲牌与民间器乐曲牌相通。如道乐中的锣鼓曲牌《鬼扯脚》，与四川民间龙舞、狮舞中常用的“闹年锣鼓”牌子相同。四川道情（即竹琴）中使用的【中和调】，

① 冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，《中华戏曲》第二十三辑，文化艺术出版社，1999年，第2页。

又直接沿袭了古老的道教“玄门腔”。

四川道乐南韵中的音乐与峨眉山及成都等著名佛教寺院的音乐亦有相通之处。如南韵中的《十供养》在曲名、唱词和曲调上便与峨眉山佛教梵呗《十供养》几乎完全相同。不少器乐曲亦相互通用。

四川道教音乐与蜀派古琴艺术相互促进。清代著名的蜀派古琴大师张孔山于咸丰年间（1851—1861）是青城山中皇观道士，后寓居二王庙、川主宫，法名合修，自号半髯道人。由他传谱的古琴曲《流水》，创用了“大打圆”及大量“滚拂”与隐伏复调，故又称“七十二滚拂流水”；他传谱的《高山》《化蝶》《孔子读易》《平沙落雁》《醉渔唱晚》《潇湘夜雨》和《渔樵问答》等琴曲，无不渗透着道家的旨趣。[①] 虽然如此，毕竟这些乐曲大多并非是道教音乐的专利，而是为道士们所赏玩、再创造而已。

山西的道教音乐同样可以验证这一事实，有些曲牌其实就是鼓吹乐。诸如山西的北天师派道曲中即有《驻马听》《骂渔郎》《水红花》《大走马》等，而临汾道曲中则有《小山坡羊》《大山坡羊》《赶动山》《八板》《粉红莲》《万年欢》《狼吃娃》等。以上这些曲牌在鼓吹乐中是广泛使用的。有趣的是，在忻州的道曲中，有些曲牌竟然与佛教有关，诸如《千声佛》《绕佛座》《华严令》[②] 等，可以看出有些曲牌已经超越了按现今的观念进行归属的界限。如果考虑到鼓吹乐在历史发展中与民间音乐文化的联系，说道教音乐受到鼓吹乐实质性的影响应该是显而易见的。

潞城所见明代手抄本《迎神赛社礼节行簿四十曲宫调》，是由阴阳主礼先生保存的。此抄本记载了乐户们在迎神赛社时所奏的四十大曲的名称，以及乐户们的行为规范。还应当注意的是，唐代宗室自称为老子的后裔，因此对道教崇尚。岸边成雄氏以为，唐代的法曲之名称与内容，即是受道教影响的产物。“因其道教思想背景极浓，故有法曲之名，而一般则称为道调法曲者”[③]。但这法曲毕竟是宫廷乐师的创作。

---

① 参见董阳《道教音乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》1999年送审稿。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》1999年送审稿。

③ 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第46页。

说神庙中存有各个历史时期主流音乐形态还有以下的事例。祭祀山川也是具有宗教意味的重要活动，这些活动历来为各级统治者所重视。“玄宗开元间颁布的‘祭礼五岳四渎’的乐曲，从唐延至北宋，南岳持续不废。这在北宋人张舜民所著的《南迁录》中有详载：‘元丰中（1078—1085）年，至衡山谒岳祠，有乐工六十四人隶祠下，每岁立夏之日致祀，潭州通判与县官备三献，奏曲侑神。初曰《苏合香》，次曰《黄帝盐》，终曰《四朵之》。三曲皆开元中所降，至今不废。’后到南宋淳熙十三年（1186），音乐家姜白石还在南岳听到《苏合香》《黄帝盐》等曲，并在乐工故书中，得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无词，按沈乐律，《霓裳》道调，此乃商调。姜夔还明白记称，这些曲调‘音节闲雅’，‘不类今曲’，仍保持唐代古风”①。试想，从唐开元到南宋淳熙年间，历经数百载，参与祭祀衡山的唐乐舞，竟然一直在此存留。这仅仅是见于记载的资料，其实，五岳之他地又何尝不是如此？衡岳之祠所隶属的乐工，也是统治者所赐予。依照《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》撰者的研究，以上这些乐曲均为唐代教坊曲，是唐代乐舞参与祭祀的具体事例。唐代教坊大曲进入祭祀乐中，是一个值得研讨的问题。毕竟唐代有太常寺主管礼乐，而教坊大曲是属于燕乐系统，是否在宫廷之外的礼乐与燕乐之界限不那么严格呢？

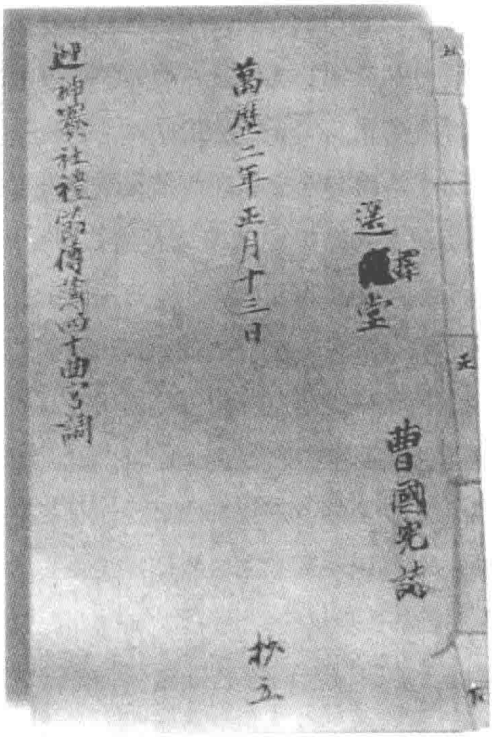


图 59　明代手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》

这种以神庙为文化中心的举措逐渐成为传统，各地重大风俗性活动特别是春祈秋报大多是在庙宇中进行。建庙者多是民间百姓，均是为了精神上的寄托，更多是

① 《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》，第 6 页。

为了表达自己的一份情感与意愿，寻求一种慰藉。

宗教音乐，无论是在哪一朝代，都与当时的社会音乐生活有着密切关联。在直接受当时主流音乐影响的同时，又在各地人文地理等多种因素的制约下产生风格上的差异。佛教与道教所用的音乐也是互为影响，有些则通用。《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》的编著者们认为：到了明代，中原的道、佛两教，又在音乐方面大量采用了南北曲牌，而这些曲牌，多数又属中原古曲的范畴。所以说，在中原流传到今天的道教与佛教音乐，除在教内法事用曲有其不同之处，在民俗活动之中两教所演奏的乐曲基本上是相同的，在乐器的配备上也是如此。如乐队皆以管子或筹为主奏乐器，其他笛子、笙、箫、云锣、铛、铪、铙、钹、手鼓、木鱼、碰铃等为其协奏乐器，手铃又称法铃，起着指挥作用。乐谱，由留传下来的传抄的工尺谱中，尚可识辨属于道教的如《道德香》《道场启》《三清偈》《八仙赞》《步虚》《七悟洞》《小五供养》《大五供养》等。属于佛教乐曲的如《五声佛》《皈依佛》《香云盖》《观音赞》《经堂颂》《法身佛》《偈赞》《三宝赞》等。但在实际演奏的过程之中，道教和佛教两家在音乐界限方面，早已经不是十分明显，混同使用乐曲的现象，已是相当普遍。

宗教音乐在民俗活动中所演奏的乐曲大致有这几方面：明清俗曲，如《傍妆台》《锁南枝》《山坡羊》《耍孩儿》《叠落金钱》《叠断桥》等；流行在民间的曲牌，如《大开门》《小开门》《尺工合》《四调》《胡溜》等；采用地方戏曲中的吹打乐的曲牌，如《一江风》《风入松》《雁儿落》《江儿水》《泣颜回》《士朝元》等。民歌小曲，如《小放牛》《钉缸调》《凤阳歌》等。以笙、管子、笛子、筹演奏时叫做“文场”，或叫“雅乐”或称“细吹”。以大铙、大镲、手鼓、铛子等各种打击乐器演奏时叫做“武场”，也称之为“武乐”。在殡仪做“水陆道场”时，文、武乐是间隔着演奏①。由此说明，无论是佛教还是道教，其音乐都是在社会的发展中不断与社会上主流音乐形态相融合。从所用的音乐曲牌来看，既保持了自上而下的统一性，又有与地方音乐特色相一致的情况，总体说来，僧道乐除了所应用的场合以及仪式有着自己的特色以外，就音乐本体与音乐风格上讲，基本是与民间

① 《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，第19页。

鼓吹乐有着相当的一致性。

就以上这一点，真是无独有偶，《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》综述中也注意到这种现象。文中写到：甘肃的宗教音乐，除藏传佛教音乐外，汉传佛教与道教在音乐方面有一些相同之处。而他们又与甘肃省的民间鼓吹乐和锣鼓乐有着千丝万缕的联系。除经韵音乐外，在器乐曲方面如《小开门》《大开门》《柳青娘》《将军令》《四合四》《朝天子》等都与民间鼓吹乐有所相同，但经过寺院这一特定环境的多年演奏，在风格上有鲜明的宗教风味。诸如《西方赞》《忏调》《五升佛》等带有宗教色彩的曲名，其音调也离民间的不远，只因传播渠道和方式不同，再增加上一些钟、磬之类的乐器，经长期流传，形成了具有特定的艺术风格。即使喇嘛教寺院音乐中也吸收了一些藏族民间音乐和其他音乐。如拉卜楞寺“道得儿”乐队演奏的某些曲目如《小开门》《万年欢》等，也是国内流传甚广的民间和宫廷的传统曲目。这是由于寺庙音乐虽主要服务于宗教活动，但也常为民间丧葬祭祀等活动服务，与民间鼓吹乐同时演奏，彼此交流通融。[①] 这是一些具体的现象，何以致此，难道不值得深入地思考与探究吗？

对佛教音乐与道教音乐的分析可以看出，这两种音乐均与中国传统音乐的主脉联系密切。进而论之，在相当长的历史时期内，以上两种其实都是“乐工之乐”，即便在演进的过程中相对固定了一些各自专用的曲牌，也是乐工之乐的演化。至于有些庙宇非佛非道，诸如北京智化寺等是为宫中太监的家庙，其音乐究属何种，也值得探究。既然“乐工之乐”为主流，作为宫中太监的家庙也不外这一范畴。我们知道，皇帝所赐壶关朱夏辅的乐户，生前供其享乐，死后则世世代代为其守庙。作为宫中大太监，焉知其家庙中的奏乐者不是宫中乐籍？联系到乐籍制度，官居高品者都会有本品鼓吹，其所奏的乐曲应该是出自一个统系。还有我们前面所提到的京师智化寺与演乐胡同毗邻的问题，在明清时代，此处是宫廷中乐人的集中住地。两者之间的内在联系，的确需要认真探讨。

某种意义上讲，由寺庙所传承的许多乐曲，正是因为寺庙作为一个特殊的文化环境，而将中国音乐的传统传承下来。既然寺庙音乐之始是宗教名义下的乐工之

① 《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》，第24页。

乐，说现存的寺庙音乐在相当程度上保留了中国的音乐传统便非子虚乌有。五台山等地的音乐曲牌、北京智化寺的音乐曲牌均如此。按照五台山周围乐户后人的看法：吹鼓手吹的牌子与庙堂音乐大体不差，只是庙堂音乐中有“念诵”，其音乐速度比较缓慢，所用的管子较长，调低，比吹鼓手所用的管子塌一字而已①。无论是隰县的小西天，还是长治的观音堂，悬塑中所用的乐器多与鼓吹乐相关。观音堂悬塑中的十名奏乐者，竟然有三位是在演奏唢呐，这说明所奏也是俗乐。乐籍被禁除之后，一些寺庙道观成为中国传统音乐封闭式保存的最佳场所。当我们认识到乐籍制度下宫廷与宗教音乐之间的关系之后便会感到，其实中国历史上宫廷音乐中的某些乐曲，是通过寺庙和道观加以保存的，寺庙道观在相当长的历史时期内是乐工创演音乐的特殊场所。在乐籍被禁除的情况下，中国的音乐文化传统得以在宗教的保护伞下部分得以保存。

有学者通过对冀中“音乐会”民俗的分析研讨，认为冀中“音乐会”是“具有古‘社会’性质的民间乐社在佛、道两种‘正统’宗教影响下所产生的变异现象”②。但是，如果看到这些“音乐会”所从事的祭赛仪礼，无论是早期的驱傩还是后来的迎神赛社的内涵与歌舞驱疫酬神之间的关系，专业乐籍人员在其中所居的位置，便会认识到这其实是佛、道两种宗教融于祭赛仪礼的体现。

第四节　乐户与戏曲

可以说，在乐籍制度下绝大多数与乐舞文化相关的艺术门类和形式都是由乐籍中人参与创造和表演的。戏曲这种综合艺术形式的成熟与发展，自然少不了乐户的参与。宋代的教坊十三色中，作为“正色”的杂剧，应为乐户们的拿手好戏。如果说唐代以歌舞大曲作为时代音乐的标志，宋代以下，当戏曲进入文化生活中，从宫廷到地方官府，首先参与其间的必然是教坊中的乐人们。洪洞广胜寺元代壁画《大行散乐忠都秀作场图》，非常明确地表现了乐人参与戏曲的场景。至于高平西

① 项阳：《山西“乐户”考述》，《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999年，第201页。

② 薛艺兵：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，《音乐学文集》，山东友谊出版社，1994年，第673页。

里门二仙庙献台上的金代线刻队戏表演图，也看出乐户们与戏曲的密切关联。乐户是各代音乐文化的弄潮者，戏曲也不例外。

戏曲的生发，历来有多种观点。王国维先生“歌舞之兴，其始于古之巫乎”之设问，道出对音乐起源的认识。至于戏曲，静安先生云：

> 知我国戏剧，汉魏以来，与百戏合，至唐而分为歌舞及滑稽戏二种。宋时滑稽戏尤盛，又渐借歌舞以缘饰故事，于是向之歌舞戏不以歌舞为主，而以故事为主。至元杂剧出而体制遂定，南戏出而变化更多，于是我国始有纯粹之戏曲。①

王国维先生认为，中国的戏曲经过了一个长时期的生发，体制定型是在元杂剧阶段。换言之，戏曲在元代走向其成熟期。静安先生认为中国的戏剧定型前有滑稽戏阶段，“滑稽戏，始于开元，而盛于晚唐”。《参军》一戏，是为关纽②。参军戏由何人扮演呢？先生引用《因话录》云：所谓“女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩”是也③。唐代女优者还是乐籍，乐人服绿也是由来已久的常式。可见，乐籍中人参与了戏剧从生发到定型阶段的创作与表演过程。

李天生先生对参军戏进行了考证：唐欧阳询在《艺文类聚》中曾引《赵书》曰：“石勒参军周雅，为馆陶令，盗官绢数百匹，下狱后，每设大会，使与俳儿着介帻，绢单衣……”备述其与俳扮演，历来被认作“参军戏”之始。所记文字引述于《赵书》，出之有据，比较可靠。这就是说，参军戏的兴起，依史所载，应始于起事于武乡的石勒后赵。那么属于后赵的武乡及其周围，比如建都于长子的西燕如何？依参军戏至隋唐已繁兴流行而论，至少延至隋唐前后，包括武乡的上党应有参军戏普遍存在④。

山西，是中国戏曲音乐文化产生与发展的中心区域之一，除了参军戏源出于此外，在戏曲史上发挥重要作用与影响的诸宫调亦源自山西泽州的艺人孔三传，并很

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，《王国维学术经典集》上卷，江西人民出版社，1997年，第308页。
② 王国维：《宋元戏曲史》，《王国维学术经典集》上卷，江西人民出版社，1997年，第195页。
③ 同上。
④ 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

快风靡大江南北，并引发以此为本的戏曲创作，成为时尚。诸如流传至今的董解元的诸宫调《西厢记》以及《刘知远诸宫调》等，也均与山西有着直接的关联。

如果说，从图像学的角度对音乐文化进行研讨是为重要一途，那么，山西与河南存留下来的宋金时期的戏曲音乐砖雕成为代表当时戏曲音乐文化的一道亮丽的风景。而且，山西的砖雕尤多。整个晋南出土的和地面古建筑上大量的与戏曲相关的砖雕石刻文物，对研究这一时期戏曲音乐的发展提供了不可多得的宝贵资料。唐宋时代的山西，距两朝的都城都不甚远，均是乐籍的密集区域。无论是到宫廷中轮值的乐籍人员，以及在地方官府轮值者和在军旅中的营户，都有相当数量，由于山西独特的历史地理位置，成为乐籍人员的温床。在这样的政治与文化的土壤中，多种艺术形式在这里发展创造，有这样一群从事专业音乐文化的乐人在此，必然会成为文化的弄潮者。

图 60　侯马金代董明墓中的“生、旦、净、末、丑”戏曲乐俑

二十世纪八十年代在稷山马村发现的金大定以前的段氏家族大型砖雕墓群，探明有 14 座，已发掘的有 9 座。最为重要的是在墓中有戏楼的砖雕造型，内有四人或五人正依生净末丑的角色作杂剧表演。其中 1、4、5 号墓的杂剧演员后面，还有“乐床子”与伴奏乐队，所奏乐器多为筚篥、拍板、横笛、腰鼓和大鼓。这是目前在北方地区见到的最早的戏剧舞台、杂剧表演和伴奏情况。这时期丑角一般在舞台中央，可能与当时杂剧演出内容有关，解决了中国戏曲史上一些长期悬而未决的大问题①。

上党地区现存有许多碑碣和方志，记载着这里的古代观演场所。沁县城内关侯

① 参见山西省考古研究所编《山西考古四十年》，山西省人民出版社，1994 年。

庙《威胜军关亭侯新庙记》碑文中记载宋神宗元丰三年（1080）修建“正殿三间，舞楼一座”；平顺县北社乡东河村九天圣母庙中碑文记载，宋哲宗元符三年（1100）“命良工再修北殿，创起舞楼”；阳城县崦山白龙祠金明昌三年（1192）碑文记载，祠内曾建有舞庭一座；阳城县府泽村曾有金泰和八年（1208）重修舞庭的碑记。现存实物有阳城屯城东岳庙舞台、晋城郊区冶底岱庙舞台、沁水县郭壁村崔府君庙舞台。这些舞台经后世多次修缮，但仍保留了宋金舞台的部分原貌和大量原构件。从这些观演场所的记载和现存实物的研究，说明了上党地区是早期戏剧活动的繁盛之地。

联系山西南部宋金时期丰富的戏曲音乐文物，山西在当时的地理位置，乐户众多的情况，可以说，作为戏曲这种综合艺术形式正是通过乐户们的搬演才在此地得以大发展的。

至于中国戏剧定型的元杂剧阶段，更是乐籍中人的天下。《元典章》载：

> 本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬演词话人等，并行禁约。

难道还有比此更能说明问题的吗？依照元朝的制度，非“系籍正色乐人”绝对禁止“习学散乐搬演词话”，除了乐户——专业乐人（贱民、罪罚之人）可以演出之外，若有习学便是不务正业。从这种意义上讲，中国戏剧在定型阶段的中坚力量是乐户无疑了。

迎神赛社自宋金以下的发展中，戏曲成为其中重要的组成部分。明代万历二年（1574）的手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，“其中记载了队戏、杂剧、院本名目一百七十多个”①，较为详细地记载了各个剧目在供盏中的演出情况，可见，戏曲在迎神赛社乐户们的表演中已经占据了相当大的份额。

从队舞到队戏，均是由乐籍人员表演。队戏是乐户演出的主要剧目，是办赛敬神的正宗戏。迎神赛社抄本的记载以及现存剧目，队戏占绝大多数，地位极其重

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。

要。剧本称为都本，多由总科头保管，各乐户所承行当的角色单（本行当台词），由各乐户自行保管，辈辈相传。在20世纪80年代的戏曲普查中，长治地区的学者们发现乐户后人还能演出多种队戏，在社会变革之中，如此古老的艺术形式流传至今，不能不说是个奇迹。

队戏是诗赞体戏剧，表演手法有科白及诵，无唱。诵词结构有三三四格式的十字句，较多的是四三或三四格式的七字句。也有的诵词用排比句，如《大会垓》中项羽的一段诵词：

“穿一身葛绒甲，沿了边，合了袖，是王家的皂罗袍！”

“骑一匹两耳尖，肚有鳞，四蹄圆，踏得山，爬得岭，走一千，迈八百，日行千里抱月，是王家的乌骓马！”

“拿一杆长光杆，足合后，抡得左，抡得右，抡开了，好似乌龙摆尾，是王家的火尖枪！”

“拿一根梢不长，把不短，寒森森，冷飕飕，力大三石五斗米，是王家的凹面宝雕弓！”

诵虽不是唱，但也要押韵，每句结尾都要有拖腔。为了甩腔有力，结尾拖腔后都要加“啊”、“呀”等叹词。不论是七字句、十字句，每两句夹一板锣鼓，诵词也有快慢和拖腔长短之别，所以有些老艺人也有把诵叫做“唱”的。

队戏伴奏只有打击乐，乐器有宴鼓、香锣、圪塔镲、更锣。声音低沉、浑厚。锣鼓谱有“帅鼓”“战鼓”“调壮士鼓”数种，都比较粗犷、简单①。队戏演出的如下特征：一、有人物；二、有故事情节；三、有乐曲伴奏；四、有舞蹈性的动作表演；五、有音乐节奏中的人物“吟诵”。虽然是一个小小的队戏片断，却也具备了“剧”的基本特征；而且，按照戏剧史上传统的分类习惯，应属于以“舞”为特征的“歌舞戏”。

要言之，队戏是一种以舞为特征的歌舞戏②。

另外，在已发现的赛社抄本中，还时有将“队戏”分别记作“正队戏”“衬队戏”“大队”“走队”“流队”“上马队”等……凡正式赛社前迎神上马（赴赛）所

---

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

② 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

扮演的队戏，称“上马队戏”，简称“上马队”；凡是在行进过程中流动表演的队戏，可称“走队戏”或“流队戏”，简称“走队”或“流队”；凡赛社时于供盏中演出的队戏，因其用在陪衬供盏，称为“衬队戏”，简称“衬队”；由于衬队供盏节次的时间限制，演出内容一般短小，多为队戏的某个片断，而供盏结束后正式演出的队戏则无此限制，演出比较完整、正规、规模较大，所以相对于衬队，被称为“正队戏”“大队戏”，简称“正队”或“大队”。如此等等，名称虽因在赛社中的不同用途而各异，但同属队戏，同具队戏演出的基本特征。以上不同的称谓，可以看作队戏在赛社中不同场合的俗称和俗写，并不是队戏的各具演出特征的分类。

唐代王建所作的宫词，更明确引用了“队舞”这一概念：“青楼小妇研裙长，总被抄名入教坊。春设殿前多队舞，朋头各自请衣裳。”至宋，不但《宋史·乐志》中记载了宫廷的“小儿队舞”“女弟子队舞”，而且史料中开始出现了“队戏”一词。北宋刘斧《青琐高议》中记隋炀帝梦陈后主一事时载：“后主曰：‘忆昔与帝同队戏时，情爱甚于同气……’”元杨维桢《东维子文集》中亦载：“（宋）孝宗奉皇寿，一时御前应制多女流……队戏为李瑞娘。”可见，“队戏”这一演出形式，虽不能断言隋炀帝时已有，但至迟在宋代已经存在却是确证无疑的。从而由唐代的“队舞”到宋代的“队戏”……可以触到一点队戏发展的脉络①。

供盏队戏在神殿前的献殿或露台演出，和主鬯、维首、主礼生供酒食、致祭文相间进行。但供酒致祭都是简短的，主要的礼仪还是侑酒侑食，供神取乐的音乐、舞蹈、百戏及神戏的演出。这些演出虽然是虔诚的、神圣的、毕恭毕敬的，但它毕竟是礼仪性的，真正使乐户戏大显身手的，还是按照礼节程序安排，在神殿对面的乐台上（舞楼、舞亭上）演出的正队戏、院本、杂剧。正队戏是敬神演出的正宗戏，正队戏的开演叫“开戏”，开戏前还要烧香、放炮，请神就位。凡举办赛事，不管有多少戏班助兴，只有乐台上的乐户戏开了戏，外边戏才能开演。

原双喜和栗守田先生将《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》中记载的在祭祀供盏时演出的队戏115个（去掉重复）作了辑录：

① 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，经济日报出版社，1989年，第46—48页。

五虎下西川　三请诸葛　尉迟洗马　走樊城　天仙送子　下河东
敬德战八将　闯辕门　周氏拜月　神杀忤逆子　尉迟赏军　古城聚义
芦林相会　霸王封官　南浦嘱别　拜帅　访友　两狼山
熊精盗宝　潘杨征北　张生戏红娘　射七郎　破蚩尤　六郎搬兵征北
周氏辱齐王　斩华雄　安安送米　关公斩妖　战吕布　钟馗显圣
土地祠　李逵下山　迭挂午时牌　武林赶脚　陈桥兵变　咬脐打围
火烧上元驿　斗辕门　戏莺莺　斩关平　单刀赴会　鬼子母揭钵
班超投笔　诸葛祭风　猿猴脱甲　杨妃醉酒　五鬼戏判　旷野奇逢
六出岐山　玄坛伏虎　鸿门设宴　偷诗　张飞大闹小南寨　许真君点化
雪夜访贤　织锦回文　存孝显魂　病挟高思继　杨宗保救主　赵云救主
雪梅吊孝　丛台设宴　三气周瑜　单蝉戏水　雅馆楼夺带　唐儿送行
私下三关　鞭打翰林院　玉莲投江　张良卖剑　相逢　群送箫管
泰安寺设宴　收岑彭　独行千里　水淹章邯　秋胡过关　风花雪月
拷打高童　鞭打黄痨鬼　拷打小桃　杨宗保取僧兵代卷　十捧鼓
断机教子　四朝元　张飞祭马　秋江送行　三圣道化春秋　四公子斗富
挡曹　书房相会　五娘官粮　七下生　三元报捷　赶杨林
于权夸富　陈琳救主　打磨坊　岑彭马武夺状元　鞭打楚平王　山伯访友
哭倒长城　暗巡河北　四马投唐　潘葛思妻　关公出许昌　佛殿奇逢
小儿难夫子　东方朔偷桃　八仙庆寿　逼嫁王门　目莲救母　姑阻佳期
秋胡过江　斩韩信

戏曲在时代的发展中不断成熟，而迎神赛社却将队戏这种戏曲的早期形态以活化石的面目得以保存，从研究者的角度说来，的确是一件值得庆幸的事。

杂剧者，是宋元时期戏曲的主流，在迎神赛社中有反映实属正常。

院本者，为金代戏剧形式的主流。明代的迎神赛社中存有院本，说明迎神赛社是随着时间的推移不断吸收新的艺术形式，从而使迎神赛社内涵更加丰富。院本早期的演出形态如何？我们可以从上党地区乐户后人们仍然能够演出的院本中窥到其基本面貌。

据调查，在上党地区抗战前保留演出的三个院本，其中除《三人齐》已失传外，另两本《土地堂》《闹五更》尚存。院本只说不唱，当地群众称为“说院本”。

院本《土地堂》，描写的是三个结义兄弟在土地堂相闹的故事。《闹五更》与《三人齐》，俱写的是男女间寻欢作爱之事，台词粗俗淫秽，不堪入耳。奇怪的是这种戏还是专门为二仙奶奶等神祇演出的，故当地民间留传“二仙奶奶好听荤”的俗语。为二仙奶奶演出粗俗淫秽院本的来历，民间留传两种说法：一说为二仙奶奶宴请各路神仙，怕姜子牙的老婆马氏来捣乱，故意用这种形式来羞她，使她捣乱不成；二说为天篷元帅猪八戒在办赛时负责看守宴席，他爱听荤话，因而专门演给他听的。

院本尽管听之不雅，但为了敬奉神灵，故而道貌岸然的地方官吏也不敢干涉。但演出时，要清除妇女及儿童，并有专门的巡更人负责巡查防范。

院本的演出只有锣鼓送上接下，中间均无伴奏，既像现在的话剧，也像相声。中间夹杂些返场小段，无非也是些荤话。

从《闹五更》和《土地堂》两个院本戏的艺术特点来看，走的完全是金代院本“滑稽调谑”的路子。虽为地方化的语言，但明显保留了金代院本的艺术风格①。院本的风格是“滑稽调谑”，与静安先生所云中国戏曲在定型之前的滑稽戏阶段是一致的。

以上是从上党地区收集到的迎神赛社的抄本结合对乐户后人的实地调查所得到的印象。其实，迎神赛社中还不仅只有上述戏曲品种。清雍正《泽州府志》卷四十八载，清康熙二十五年（1686）沁水县拔贡樊度中在《东岳庙赛神曲》（五首）中写道：“台上弋阳唱晚晴，台前百戏耍闹婴。博郎鼓子琉璃笛，山路东风处处声。”这里的“台上弋阳唱晚晴”，并不是文人的自诩高雅。弋阳腔在明代中叶以后到处流行，往往流行到哪里便吸收那里的民间音乐，用当地的土音演唱。据潞城县的乐户艺人讲，在乐户祀神时也唱过青戏（青戏即弋阳腔），如《捡柴》《送寒衣》《戏牡丹》《二进宫》《劝夫》《藏舟》《荐诸葛》《疯僧扫秦》等。说明弋阳腔流传到这里已经地方化了②。正是乐籍中人不断到宫廷和各级官府中轮值上下，

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。
② 薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，经济日报出版社，1989 年，第 46—48 页。

必然接触和参与各个时期主流音乐形式的演出，各地新的声腔种类也会被乐人们带入宫廷，经过加工提炼，继而向各地传播。戏曲也必然成为乐户艺人演出中的不可或缺者。

仅仅是上党地区迎神赛社中保存下来的各种戏剧剧目就有174个之多。由此可见，许多文化遗产很可能在广大乡村中沉淀下来。许多剧目传到20世纪30年代遗风未坠，实是难能可贵。

原双喜、栗守田二位先生将《礼节传簿》中所记载的剧目与现今上党乐户戏在迎神赛社中演出的剧目进行了比较研究，可以看出两者有着明显的继承关系①。

抗战前演出剧目	《礼节传簿》中剧目	抗战前演出剧目	《礼节传簿》中剧目
斩华雄	斩华雄	封官	霸王封官　霸王设朝封官舞
过五关	管大王独行千里　五关斩将　过五关	刺赵盾	赵氏孤儿大报仇
丛台设宴	丛台设宴　丛台会	水淹章邯	水淹章邯
斩韩信	斩韩信	潘杨征北	潘杨征北
收尉迟	收尉迟	压馆楼夺带	压馆楼夺带
长坂坡	长坂坡　赵云救主	告御状	告御状
大会垓	大会垓	气周瑜	三气周瑜
岳飞征南	岳飞征南	洗马	尉迟洗马
虎牢关	战吕布	戏判	五鬼戏判
土地堂	土地堂　土地祠	佳山寨	六郎搬兵征北
三人齐	三人齐		

《礼节传簿》中记载的剧目，抗战前上党乐户戏上演的队戏、院本剧目，合在一起有200多个名目，这确实是研究中国古代戏曲发展史的宝贵资料。山西的学者对上党乐户戏和《礼节传簿》进行了全方位的研究探索，并将乐户戏剧目和宋金元杂剧、院本进行了对照研究，与宋杂剧内容、名目相同的有7个，和金院本相同的有11个，与南戏相同的有9个，和元杂剧相同的有30个。元以后才出现的，其中一部分已为史籍所载的有15个，未见史籍所载、是新发现的24个。这些是仅就《礼节传簿》所载名目比照探索，后来发现的剧目尚未包括在内。

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

“戏剧活化石”的现象，应从地方乐户的内部组织结构来认识。上党地区乐户们搬演戏曲的方式非常独特，即每家乐户在每出戏中的角色是固定的。换言之，戏曲中的角色在乐户中间是按户分配，而且世代相承，生旦丑末，均分配到户。每到演出之时，由科头召集，各家按世代传承者，不会变更。由于一些戏剧的形式和剧目在祀神中必不可少，也就成为一种风俗，届时必须演出此剧，由此，无论是演出形式还是其剧目内容便会一并保存下来而不至失传。

最重要的因素在于这是“迎神赛社时专供敬神的‘神戏’，有独特的剧目、独特的演出形式、独特的服装、独特的伴奏乐器和观演场所”①。迎神赛社作为“国制”“常式”，一旦“入选”，便也加了几分“神圣”，作为常仪、常规用于供盏程式中间，固定之后只能是不断增加迎神赛社的内涵与容量，任何“偷工减料”的行为都意味着对神灵的不恭，招致神灵不悦。正是这种在各地神庙中、在固定的时间、主要用于敬神的演出，出于对神灵的虔诚，才会使得无论是进入该系统中的戏曲还是器乐曲得以长久的、几乎是原样的保存。对乐户后人们的调查得知：

> 到办赛时，由总科头组织，视赛事大小联合全县甚至几个县的乐户应差。他们演出的剧本叫都本，都本由总科头保管，各乐户家只有自家祖传角色行当的戏词。到时候集中在一起合一合就行了。这种祖传的角色，也是代代相因，如不绝后，不许更换，到应差办赛时如果上不了场还要受罚，因此各乐户对自己的事业兢兢业业，从不敢懈怠。如长子县：南李村乐户为旦角，壁村乐户为小生角，鲍店镇乐户为净角，南鲍乐户为生角。潞城南舍村“调家龟”也是如此。上台有角色的是四十三家，谁生谁旦，谁丑谁净，均是辈辈相承。上党乐户艺人大多是多面手，能打，能吹，能演戏，没有专业班社却保留了许多剧目，却能按时进行演出活动。这是他们的社会地位、从事职业的特殊构成。②

从《元典章》中非“籍正色乐人”不得“习学散乐搬演词话”的记载，以及山

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。
② 同上。

西所存迎神赛社中众多戏剧种类和剧目的情况，使我们得以认清乐籍与戏曲的关系。

戏曲音乐文化，从其生发时起，便与乐籍中人有着不可分割的关联。宋元时期，戏曲在发展过程中虽然也显示出南北风格的不同，但基本上有一条主脉，这便是南北杂剧与南北曲，块面关系相对清晰。明清时期，在戏曲文化的发展进程中，呈现出色彩斑斓的景象，特别是清代更是如此。虽然这其中有着多层面的诸如商业、市民文化等因素，但有一点是人们较少注意到的，这就是雍正除乐户籍对整个音乐文化的影响，自然，对戏曲音乐文化的影响也是值得关注的。

乐籍中人得以“解脱”的同时，“恩主”发生根本性变化。历来在宫廷、官府、军旅等吃官饭的这一庞大的群体，一旦失去了生活主要来源，便要重新寻求解决的渠道。毕竟他们曾经是专业乐人，虽然随着制度的解体除掉贱籍，但是总要用一技之长来维持生计。这些自宋代在宫廷教坊十三部中便以杂剧为正色者，熟知各种声腔、剧目并精通其中的各种角色。从事戏曲表演的乐人散居各地，依然会以一技之长维持生计，必然会重新组合，不断创造出有地方特色的新的声腔剧种，宫廷中大规模释放高水平乐人的举措，必定对社会上多种艺术形式产生深远的影响。从戏曲文化上看，最重要的影响是这一时期多种颇具地方特色剧种、曲种、声腔的大发展。包括皮黄腔系在内的许多剧种在这一时期生发便是最好的证明，徽班进京也是在乐籍除籍之后。许多戏曲、曲艺形式都可以追溯到这一时期。作为戏曲、曲艺最为活跃的时期，与专业乐人除籍之后的分治不无关系。

山西省由乐户后人们保存下来的这一批宝贵的资料的确会引发人们对中国音乐、戏曲文化的新思考，它的信息量、内涵之丰富，尚待人们进一步的发掘、认识。

第五节　山西乐户的音乐民俗特性

音乐民俗，是指经过长期的社会文化积淀而形成的与音乐相关的民俗文化传统。音乐民俗者，成为民俗活动中的重要类别。

山西与音乐相关的民俗活动众多。主要体现在驱傩仪礼、迎神赛社、祈雨、岁

时节令、婚丧嫁娶，等等。许多民俗中的音乐形式和乐曲以及仪规都相对固定，这也成为民俗的特色。

驱傩仪礼 原本为国礼和军礼，自唐末开始向市井吉礼过渡，并融入迎神赛社之中，但驱傩仪礼亦以乡傩礼的形式在民间延续。雍正十三年（1735）《泽州府志》云："乡傩尤多傀儡忙，村词野调乘宫商。聆遍前街与僻巷，园亭暂对村伏场。"乐户在其中起主导作用。

迎神赛社 山西目前所保留的最具文化价值、内涵最为丰富的与音乐相关的民俗便是迎神赛社。此礼是在宋代定型的由驱傩仪礼、享赛和祭祀后土等多种仪礼的融合体。由于祭赛至高无上的神圣性成为影响最大、涉及范围最广、内涵最丰的仪礼。正如金皇统二年（1142）忻州西南独担山的《独担灵显王庙碑》记所云，祀神是"国策"。嘉靖《沁水县志》：

> 方野春则祈谷，数百人鼓乐，旗帜前导；后有擎神者，以木雕刻如楼殿状，而饰以金，制极工巧。一村中多者数擎。秋则报赛张剧，盛列珍馔。①

可见音乐戏剧在迎神赛社中是何等的重要。在志书集成的普查中，山西上党的专家学者们通过深入细致的调查，使多种与迎神赛社相关的珍贵文献资料重新展示在世人面前。结合山西明清以来的多种地方志书"风俗"中的相关史料，以及对山西乐户后人的实地调查，我们对迎神赛社内涵的丰富性有了相对全面、深刻的认识。感谢这些专家学者不辞辛劳细致的工作，也要向将手抄的资料从明代一直保存至今的乐人们致以诚挚的敬意，正是他们视这些资料为珍宝代代珍藏，才为今天的研究提供不可多得的文献，人们才能对中国乐籍文化的传承脉络有比较清晰的认识。如今，相关的研究成果已经开始出现，将中国传统音乐文化、戏曲文化、祭祀仪礼文化等等的研究推向了一个新的层面。

迎神赛社成为国家的重要礼典，亦是弥漫于乡间的重要民俗活动。隆重而又规模盛大，自宋代以下连绵不绝。在二十世纪上半叶之前的上党地区，几个村联合办

① 转引自田同旭、李来虎：《新发现的沁水元代戏台遗址考察》，《中华戏曲》1988年秋季号，第226页。

的赛事叫“官赛”，一个自然村办赛的叫“调龟家”。“官赛”无论大赛、小赛，均由乐户应差；“调龟家”则是本村村民自己组织演出。办赛演出又叫“调队子”，无论“官赛”“村赛”演出的剧目、方式，规范都基本相同①。

明万历二年手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》的发现，引发了对相关文献进一步深入而全面的普查，并取得了重大而可喜的收获。多位学者从不同的视角对与迎神赛社这种祭祀仪礼的程式主体、民俗特性、社会学层面、乐户在其中的作用与表现等进行关注，成为近年来三晋文化研究的一个“热点”。

征集到的迎神赛社规范文本有多种，均较为详细地记录了乐人在其中所演奏的曲目、剧目、礼仪程式以及行为规范，乐人们必须按照规范行事，否则便是对神灵的不敬。

《迎神赛社接送神祇礼节词文》云：

> 省令乐人，伏以尊神，合行奏禀。今有乐人参礼已毕，叩于阶下，听命打躬，须当省令：掌乐之人，前行后行，须要管理，男女齐整，各有精神。衣帽新鲜，鼓乐齐备。男记四十大曲，女记小令三千，谨按五音宫商角徵羽，又按八音八乐金、石、丝、竹、匏、土、木、革，按词章而动鼓乐，依宫调而歌舞和音。早不动宫商，晚不动黄钟：早动宫商，神灵不悦；晚动黄钟，不敢奉神。院本、杂剧、队则、词曲，早晚奉神不可差礼。各要诚心，切莫怠慢。坛上掌握之神，明明鉴察是非；神前书表之司，暗暗启奏善恶。为此省令，殷勤慎行。②

长子县牛氏兄弟捐出的《唐乐星图·听命文》中有如下记载：

> 乐人听令。一、科头。古论自今，点到大小乐人，随带衣甲头脑，奉神往来披穿。诸般乐器等件，务要俱各齐全。大小伙伴人口，衣实上写花单。每日送到饭食，须要公道分捻。社众已赏钱物，应当照分均摊。毋得指称社众顽

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。
② 同上。

猾，侵欺各项赏钱，克减散乐茶饭，将伙计尽各欺瞒。虽是伙伴不肯声说，神灵监察循环。

大乐教坊司……凡音器皆是圣人置造，传流下享赛奉神。

大小散乐。古论，自今以后奉祀神筵，比方院本、行队、杂剧、从人索唤。诗按太平古传，曲依乐府梨园。男记四十大曲，女记小令三千。但事承应节次，务要衣服新鲜，诸般乐器俱要完全。供盏挨次，索唤不违，妆办伺候神灵，喜庆开颜。寿词寿曲奉神前献，莫得蒙头盖面。科头首当前谨慎，锣鼓谨奏喧天。笙簧嘹亮，奉神法筵，勿得欺神怠慢。若是作威把神瞒哄，招灾星显验。

三日前行。古论，自今以后，开呵立盏务要分明。亘古至今，乐星古圣遗留，礼仪先人规定。今朝圣会，邀请尊神坐于宝殿。而为领袖，率领伙伴动乐三日。承应依时，按乐星图内春动七宫，夏动七角，秋动七商，冬动七羽。上有凤鸣之声，中有律吕之韵。承应四十大曲，十七宫调，奏八天乐事：金、石、丝、竹、匏、土、革、木。天行曲，地行曲，年行曲，月行曲，日行曲，时行曲，俱按着二十八宿，五音律吕。花帽齐整，衣甲新鲜。歌舞承献供盏，承应吹打宫商。前衙按文，丝竹管弦：韵虎、龙笛、筝、纂、琵琶、响铁。晚衙按武，播戏跳索、蛮舞、杖鼓。各调奉神，谨慎殷勤，毋生怠堕之心，自护怠慢之罪。

弦管淡色。自今已后，歌唱奉祀神祇，往来应着新衣，筝纂随身莫离。早晚寿词呈献，应有艳曲休题。诚心着意莫要心粗，自有龙天佑你。

示谕科首知悉：点择男女散乐人等，须体正规，毋得紊乱。男女须要颇晓古今，精通乐器，供馔分明，开呵立盏毋得粗心。女乐须择咽喉响亮，弹唱精明，衣服新鲜，甲锁明亮。倘若杂剧混乱，调弄差错，应唱不唱，应供不供，戏侮神灵，立见灾祸。各宜小心，竭力殷勤。（榜）

以下为赛社中“三场乐次文”：

维　　头场乐次

大清嘉庆二十三年（1818）岁次戊寅　　朔越

今据山西潞安府屯留县　　里　　甲　人氏现在　　居住奉神　　顾典到古论科头

诚心作乐，奉献于昊天至尊金阙玉皇上帝尊神暨两班尊神位前

夫乐者，宫商异韵，丝竹音声，八音克谐，无相夺伦。现将见备物告虔，合百神而禋祀。依韵赓歌，敛五福以锡民。恐惧中间丝竹乖音，遗漏脚数，触犯神祇，尚期神明宽赦罪愆。尚享。

三场乐次

大清嘉庆二十三年岁次戊寅　朔越　今据山西潞安屯留县　　里　　甲　人氏现在

居住奉神　执香社首人　　暨领十村人等，敢昭告于

昊天金阙玉皇上帝尊神暨

两班尊神位前。谨奉前衙，合当表祭。备到金银纸马礼乐奉神。

今典到大散乐伶工人护国灵贶王尊神位前，享赛三朝。诚惶诚恐，稽首顿首百拜，上启诸神位前。乐奏宫商异韵，丝竹音声。先验日之与辰，次验星之与宿。绥调律吕，欢奏笙簧。须舞治世之音，呈献安阜之曲。聊为节次或然。

灵明值宿之神当值，正傍测逆等，八音克谐，未敢陈明。

今开应用盏数于后

新花三台

第一盏　寿南山歌曲子补空　散花三台

散水三台

第二盏　靠乐歌唱　　本调惊杯乐

补空

道宫薄媚　　念双乔

王子六幺花十八

第三盏　檀花梁州　　补　再撞再煞

杨妃单舞盘中曲

第四盏　　补空　三盏已毕各无所管

第五盏六七八或十二盏　　俱事补空完。

右件前项，乐依古调，曲按宫商，奉神。歌舞精严，供献箫韶韵羹。衣甲新鲜，巾冠整顿。双歌队舞，勿得失错。殷勤者降福，慢者招愆。丝毫失度，罪责非轻。各谨伺候。

神明照鉴　　尚飨。①

对乐人的规范文本大同小异。《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》的供盏规范程序如下：

“角木蛟，其宿虎头女面披发，白袖朱履。右手执曲尺子，向东而立，好食素物，置下筝。【正官】第一品，行三曲：《粉妆》《夜叉》《梁州》。上居天秤宫，下临郑地。分辰。并前后两衙、队戏开列于后。

计开：前行说《三元戏竹》

第一盏，《长寿歌》曲子，补空《天净沙》、《乐三台》；

第二盏，靠乐歌唱，补空《太清歌》；

第三盏，温习‘曲破’，补空，再撞再杀；

第四盏，《尉迟洗马》，补空，《五虎下西川》；

第五盏，《天仙送子》，补空，《敬德战八将》；

第六盏，《周氏拜月》，补空，《尉迟赏军》；

第七盏，合唱，收队。

正队　《大会垓》

院本　《土地堂》

杂剧　《长坂坡》”

以上引文为二十八宿之一“角木蛟”一例。以下类推，如“亢金龙”“氐土貉”“房日兔”……等等。二十八宿依次二十八段，内容随星宿变化，形式

① 李天生：《〈唐乐星图〉校注》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

不变。书中所记二十八个宫调名，与《新唐书·礼乐志》十二所记完全相同。四十大曲与《宋史·乐志》所载也基本一致。①

这是具有典型意义的音乐民俗的珍贵资料，乐人们保存这些文本中所讲到的教坊司和散乐、院本等显示出教坊乐体系与其后散落民间的一致性。

庙会 山西佛道寺庙众多，加上相当数量的各种神庙，成为厚重的三晋古文化的有机组成部分。山西现存辽金以前的古建筑，竟然占据了全国范围内百分之七十的份额。有关学者据多种文献及现存实物的调查表明，“明清，山西境内有寺庙近万座，庙多，庙会也多。二月初二祭青龙，二月十五日祭太上老君，二月十九日祭观音菩萨，三月初三日祭真武大帝，三月十八日祭后土娘娘，三月二十日祭子孙娘娘，四月初四日祭文殊菩萨，四月初八日祭释迦牟尼，四月二十日祭药王，五月十三日祭关公，六月十一日祭井泉龙王，六月二十三日祭火神、马神，六月二十四日祭雷神，六月二十六日祭二郎神，七月十五日祭中元地官，七月十八日祭王母娘娘，七月二十一日祭普庵祖师，八月初十祭北岳大帝，八月二十三日祭张飞，九月初九日祭斗母元君，九月二十八日祭马元帅，十月十五日祭下元水官，十月二十七日祭紫微大帝，十一月初四日祭孔子，十一月初六日祭西岳大帝，十一月十一日祭太乙救苦天尊，十一月十七日祭阿弥陀佛，十二月十六日祭南岳大帝，十二月十九日祭华严菩萨。社会上百工行业都有自己的行业神，泥木行供祀鲁班，酿酒行供祀杜康，醋业行供祀帝予，盐行供祀葛洪，鼓房供祀师旷，乐户供祀咽喉神，梨园供祀唐明皇，理发行供祀罗祖等。每月有祭祀庙会。山西民间还供祀地方特有的人神，如临汾尧庙供祀唐尧，运城舜帝庙供祀虞舜，芮城大禹渡禹王庙供祀夏禹，万荣稷王庙供祀禹的大臣后稷，汾阳狄公庙供祀狄青，介休介子祠供祀介子推，太原晋祠供祀唐叔虞及其母后邑姜。清徐县马峪村有狐突庙，代县北山有赵杲观，浮山县有唐太宗庙、李清庙，朔州市有尉迟公庙，文水有武则天庙等。以襄汾县说，一年中就有40多个传统庙会。据张林雨先生调查，太原、晋中、吕梁一带每年庙会有900个之多”②。所祭祀的这些有佛有道，还有多种神灵，构成了庞大的民间信

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987年2月。

② 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

仰崇拜体系的“百祀”图卷。在各地的庙会期间，由社首组织，总要延请乐人举行各种祭拜并奏乐张剧热闹三天，这是乐籍中人施展技艺的好时机。

元宵红火 元宵节是山西民间隆重热烈的娱乐节日，从正月十四到十六“闹红火”是全省各地普遍的民俗活动。“一队红火半家鼓”，鼓吹乐在红火中起十分重要的作用。

光绪《山西通志》载：

> 元夕，街坊张灯结彩，列炉焰，放花火，光彩腾灼，鼓吹喧阗。士女踏歌游戏，丙夜始归。自十四日试灯起，至十六日止。①

这也是鼓乐班的忙季。各村都以能请到吹奏技艺超众的鼓乐班为兴、为荣。各村的红火队伍要在县城或中心集镇集中会演，带有竞赛的意味。唢呐声声，锣鼓阵阵，龙灯、狮子、高跷、旱船、竹马、跑驴、抬阁等轮流出场，围观的民众人山人海，晋北地区的《大得胜》《将军令》，上党地区的《十样锦》《大十番》《观灯》，都是元宵节“闹红火”必用曲目。近期我在长治市采风，适逢元宵佳节，由各市级单位延请的长治城区和邻近市县的鼓乐班社，在城区的闹市和许多重要的居民区吹吹打打，载歌载舞，既有传统乐曲也有流行音乐，更有群众喜爱的上党梆子、落子等戏剧形式，喜庆热烈，其中不少是乐户后人的班社。传统以民俗的形式依然延续。

对棚（堆伙计、对架） 此种形式更多是乐籍人士除籍之后在各地乡间逐渐形成，反映出乐籍中人恩主变化之后的情况。具有竞技性，前提是恩主们有同时请两家乐班的实力。这有残酷性的一面，但无疑对促进技艺的提高有相当好处。这种形式在中国北方地区相当普遍，陕西、河南、山

图 61 辽宁辽阳两支鼓吹乐队在“对棚”

① 曾国荃等修、王轩等纂：《山西通志》卷九九《风土记上》，中华书局，1990 年，第 7066 页。

东、辽宁等地也都有类似的情况，而这些区域在历史上又恰恰是乐户相对集中的区域，可见此种民俗的形成与乐户文化有密切关联。

图 62　对棚中下阳鼓吹乐队的主奏者

图 63　对棚中刘家班鼓吹乐队的主奏者

立春、打春　实际上，中国社会的许多民俗节日、节令都是大张铺排，也是人们精神生活的有机组成部分。什么立春、打春、上元节、清明、端午、七月十五、中秋等，这些节令总是与民俗活动联系在一起，各地在举行上述民俗活动时虽然不尽一致，但基调大致相当。无论娱人娱神娱鬼，均体现一个“乐”字，不论是祀典还是庆贺，乐事活动是不可缺少的，从宫廷官府到民间百姓均如此。春天，一年之始，万物更新，人们又有了新的企盼。《后汉书·礼仪志》载：

> 正月始耕。昼漏上水初纳，执事告祠先农，已享。耕时，有司请行事，就耕位，天子、三公、九卿、诸侯、百官以次耕。力田各耰讫，有司告事毕。是月令曰：“郡国守相皆劝民始耕，如仪。诸行出入皆鸣钟，皆作乐。”①

风俗是在长年的历史积淀中形成，逐渐成为人们生活中必不可少的要素。立春的节令成为一种礼制，一直延续。光绪《山西通志·风土记上》云：

> 《通礼》：直省迎春之礼，先立春日，各府州造芒神、土牛。立春在十二月望后，芒神执策当牛肩；在正月朔后，当牛腹；在正月望后，当牛膝；示民

① 《后汉书·礼仪上》，中华书局，第3106页。

农事早晚也。届立春日，吏设案于芒神、春牛前，陈香烛果酒之属，案前布拜席，通赞执事者于席左右立，府州县正官率在城文官丞吏以下朝服，毕，诣东郊。立春时，至通赞赞行礼，正官一人在前，余以序列行就拜位，赞跪叩，与众行一跪三叩礼。执事者举壶爵跪于正官之左，正官受爵酌酒，酹酒三，授爵于执事，复行三叩礼，众随行礼。乃舁芒神、土牛，鼓乐前导，各官后从，迎入城，置于公所。各官执彩杖环立，乐工击鼓击土牛三，乃各退。①

民国《翼城县志》载：

立春节旧俗前一日，令唤乐户二名，假之冠带，一名春官，一名春吏，凡官长缙绅家皆叩谒之以报春。

《大同府志》：

立春前日，优人乐户各扮故事，乡民携田具，唱农歌，演春于东郊。各州府悉同。雍正初，奉文乐户娼妇归良，仍雇人为之。②

类似的记载多见于州、郡、县志“风俗”卷中，多动乐。只是用乐人数上有所差异。作为官府参与的这些节令民俗，其动乐者是官属的在籍乐人，记载明确。

这种在立春时举行仪式并动乐的风俗，已经成为全国性的，非山西所独有。我们从明清时期全国各地的地方志书中都可得到这种印象，而且，动乐时的乐人是“行户”中人。明嘉靖四十三年（1564）《归州志》（今湖北秭归县）：“立春前一日，州大夫以下俱盛服迎土牛于东郊，街市镇诸行户皆扮古今故事彩亭，鼓乐导从而行。”③

婚仪　作为人生的终身大事，婚礼历来为崇尚仪礼的国人所重视。因此，自古以来，中国无论是城镇还是乡村，喜庆之期，凡有一定经济能力的人家都会想方设

① 曾国荃等修、王轩等纂：《山西通志》卷九九《风土记上》，中华书局，1990年，第7064页。
② 参见《山西通志》，中华书局，1990年，第7065页。
③ 参见《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，中国ISBN中心，1994年，第7页。

法雇请乐班为其助兴。这也是音乐民俗中相当重要的一大类别。《周书·崔猷传》中即有“时婚姻礼废，嫁娶之辰，多举音乐”的记载，可见其在人生礼仪中的重要。景蔚岗先生在对山西音乐民俗的调查中刻意关注婚仪，并作了比较详细的描述。

我国自古以来为婚姻礼仪制定的“六礼”：纳采、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎，至今是民间婚俗礼仪的主导模式。鼓乐在亲迎仪式中是不可少的。

结婚日期择定之后，男方家要选任一名总管负责安排礼仪事务。总管要提前几日约请鼓乐班，鼓乐班一旦承应，无论如何不能误事。这是鼓行中不成文的规矩。

迎亲之日，鼓乐班要在早八点之前在喜棚开鼓。先吹唢呐牌子曲或套曲，渲染喜庆气氛。常用的曲牌有《满江红》《百鸟朝凤》《节节高》《将军令》等。早饭时咔戏，吹奏一些民间熟悉的戏曲折子。

迎亲队伍出发，鼓乐一同启程去新娘家迎娶。唢呐前导，笙管随后，俗称粗细两圪节。鼓乐、笙管齐鸣，招引人们围观。到新娘家门口，鼓乐要热闹一番，新娘家陪客在鼓乐声中把新郎和傧相迎进家门。这时候鼓乐稍息。新娘家为新郎斟茶用饭，鼓乐起。饭毕，新郎拜见新娘家大小长辈，都有鼓乐相伴。新娘子上轿，是鼓乐最叫劲的时候。娶上新娘子回新郎家，鼓乐要一路吹打。新娘子到婆家门，鼓乐大作，鞭炮声声，新郎家亲友邻里迎接新娘进门。随后拜堂、入新房，鼓乐演奏固定的曲牌，闻乐者可知晓礼仪进行到何第次。开宴，鼓乐班在喜棚奏乐助兴。宴毕，鼓乐奏乐送客。

吹房是婚俗中鼓乐的重头戏，乐手会竭其所能，展示自己的技艺，博得众人阵阵叫好。鼓乐班会备好折子，上写牌子曲名和本地戏曲剧名，供主办闹房的新郎家亲朋好友点选。谁点曲牌或点戏，会用红纸包上赏钱，赐给鼓乐班。鼓乐班演奏出色，主人家还会再给赏钱。鼓乐班得到的赏钱多，是很光彩的。有的鼓乐班还带唱角，文武场乐器齐全，把喜庆气氛推到了高潮。

全省各地婚俗礼仪中鼓乐的功用大致相似，因各地习俗不同，也有繁简不同之处。晋中地区娶亲后的第二天仍动用鼓乐。在鼓乐声中，婆家长辈每人为新媳妇端送一份礼物。新媳妇接受礼物的同时，由总管介绍辈份，一一行礼拜见。俗称“端拜礼”。早饭毕，鼓乐起，新媳妇下灶房炸三块油糕，祭灶王爷，俗称“扫灶”。“端拜礼”和“扫灶”之后，鼓乐班奏牌子曲《刚天红》感谢主家的盛情款

待，再奏一首《小开门》，祝主家开门留后，早得贵子。最后奏《梵王宫》《万年欢》。整个婚俗礼仪方告结束。①

虽然各地婚仪风俗有所差异，在婚仪过程中用乐的曲牌有所不同，但基本的程序一致。乐曲主要体现一种欢乐喜庆的气氛，鼓吹乐以其特有的烘托气氛的功能成为婚仪用乐的主导，而奏乐者则多是在籍专业乐人。乐户除籍之后在山西地界兴起的八音会等音乐班社，为经济利益驱使而组合者，他们也同样演奏这些乐曲，同样仿照乐户后人们遵循婚仪程序，至于近年来这些班社当中添加架子鼓等西洋管乐器的做法则另当别论了。

葬仪　丧葬礼仪是人结束一生后，亲属、邻里、友好对之哀悼、入殓、祭奠、殡葬的重大礼仪。山西民间对高寿老人的丧葬礼仪尤为隆重和庄严，鼓乐必不可少。丧葬礼仪的内容繁杂，既有对死者的悼念，又有对死者进入信仰中的另一世界表示的各种祝福，鼓乐也就带有较浓重的信仰习俗的色彩。

《唐会要》卷八三载："今贵族豪富婚姻之始，或奏管弦，以极欢宴，惟竞奢侈，不顾礼经，非所谓嗣亲之道。""会昌元年（841）十一月敕，婚娶家音乐并公私局会、花烛，并宜禁断。"

后晋天福（936—943）年间，高鸿渐上奏云："伏睹近年以来，士庶之家，死丧之苦，当殡葬之日，被诸色音乐伎艺人等作乐，求觅钱物。伏乞显降敕文，特行止绝。"② 前面我们已经征引过的史料，可以看出，作为官府中人故去可以有鼓吹陪伴，而士庶之家因丧动乐却招致官员的反感，并奏请禁绝。这里所提到的诸色音乐伎艺人作乐是为了求觅钱财，正反映出乐籍的生存之道。

《宋史·礼志》"士庶人丧礼"载李昉奏曰："其用音乐及栏街设祭，身无官而葬用方相者，望严禁之。其诏葬设祭者不在此限。……丧家辄举乐者，谴伶人。"诏从之。同篇又载，两年后，宋太宗又亲自下诏："访闻丧葬之家，有举乐及令章者。……或则举奠之际歌吹为娱，灵柩之前令章为戏，甚伤风教，实紊人伦。今后有犯此者，并以不孝论，预坐人等第科断。所在官吏，常加觉察。如不用心，并当连坐。"

---

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。
② 《全唐文》卷八五二，高鸿渐《请禁丧葬不哀奏》。

《司马氏书议》卷六注云："……乃至鄙野之人，或初丧未敛，亲宾则（斋）馔酒往劳之。主人亦自备酒馔，相与饮啜，醉饱连日，及丧亦如之。甚者初丧作乐娱尸，及殡则以乐导辒车，而号哭随之，亦有乘丧即嫁娶者。"

《谷山笔麈》卷一四《杂科》曰："今殿廷惟有雅乐，车驾出乃用鼓吹，而民间反得用之，至闾里婚丧，无不以鼓吹将之者，更相沿不禁，何也?"

上面的这些记载所反映的多是对民间丧葬时动用音乐的反感，并企图禁约，但从另一个角度也可以看出民间丧葬动乐已经成为千百年来的民俗传统。虽然这些文献的记述者多认为民间的这些风俗是"伤风教""紊人伦"，是为"不孝"，但民间百姓并非如此认定，在丧礼上奏乐有娱神、娱鬼、娱人的多重功用，这才是民间丧礼用乐千百年来屡禁不绝的原因，乐人们有着更多的用武之地、生存空间。下面是山西丧葬乐俗的情况。

人亡后，家人要报庙。亡人入殓之前，主丧当事人和孝子每日早晚要为寄住庙中的亡灵上庙烧纸、送饭、送水。每次上庙，都有鼓乐相随，演奏《水龙吟》《大雁落》《骂玉郎》等。停尸三日后入殓，鼓乐奏《哭皇天》。入殓当日黄昏，孝子要备纸扎的车马到村西口焚烧，俗称"送行"。孝子行路和焚烧纸扎时，鼓乐奏《看灯山》《长四句》《哭皇天》等。送行后返回的路上，村人可随意拿一条板凳横置街中拦路，要求鼓乐班吹奏牌子曲或时令小曲，俗称"拦吹"。直到村人喝彩满意后，方才放行。笔者在五台县东冶镇随乐班采风时，时值仲秋，鼓乐班为一人家"送行"。从村外烧纸毕往回返，约傍晚 7 点。在回返的路上，鼓乐班被拦吹五次，每次都要吹奏十几个曲子、小令、时兴小调，用时 30~40 分钟，返回亡人家院，已近深夜 11 点。鼓乐手连续吹奏四五个小时，可见吹奏基本功之过硬。他们演奏的曲目中，已有《回娘家》《敢问路在何方》《十五的月亮》《少年壮志不言愁》《渴望》《篱笆墙的影子》《命运不是那辘轳》等时兴歌曲。鼓乐手既有守旧的习惯，也有追新的意识，以迎合和满足听者的欣赏趣味。丧事鼓乐不仅具有礼仪功能，事实上也具有娱人功能，这也是久远的传统。

辞灵、出殡、下葬是丧事礼仪中的主要部分，家境不宽裕的人家也要雇请一班鼓乐，富豪大家则会请僧道乐班作法事、摆经坛，同时雇请两班鼓乐对台吹奏，以示家道不凡。

出殡的前一天，鼓乐班按约来到丧家宅院街门口或街门里影壁前设的乐棚，演奏《大安鼓》《哀祭鼓》，俗称“开鼓”。如果丧家雇请了两班鼓乐，两班鼓乐的演奏就有很强的比赛意味。这种场合成为技艺超众的乐手、乐班扬名声的时机，他们会拿出自己的“绝活”，与对班比试高下。这种场合也成为鼓乐艺人取众家之长交流学习的好机会。

开鼓后，鼓乐班坐棚演奏各种传统牌子曲。听到僧道乐班奏乐来临或僧人道士灵堂前起乐送经超度亡灵，鼓乐要即时停止。僧道乐班出门离去时，鼓乐班要起乐相送。当知客告知有亲友前来送献祭奠时，鼓乐要出街迎接，俗称“迎献”。亲友在灵堂烧纸祭灵，鼓乐要起乐相伴。客主用餐，鼓乐班在乐棚演奏《哭灵堂》《六月雪》等悲戏的折子，客主用餐毕，才给鼓乐班在乐棚用餐，时间很短，往往来不及吃完，礼生就通知起乐了。

晚饭后烧纸，鼓乐起，亡者的子女、孝孙、侄儿女等跪在灵柩两旁哭灵。参加祭礼的亲友按辈份在鼓乐声中依次上灵棚拜奠。鼓乐如泣如诉、悲悲戚戚，闻者都沉浸于悲悼情绪之中。烧纸毕，由出嫁的女儿、孙女、侄女、外甥主办“吹棚”。由主办人点曲、点戏。鼓乐班演奏传统套曲或牌子曲，也吹奏当地民众爱听的地方戏，此时，前来围观听曲者甚众，丧家也以人众为兴。

出殡当日清晨，鼓乐班“开鼓”奏乐。亲戚朋友端供品来辞灵，鼓乐班都要起乐相迎。由出嫁的女儿、女婿、侄女等为故者准备的供品，要在大街上摆放在供桌上，由鼓乐导前，沿街串巷抬回灵棚。上供开始，鼓乐起。主客供餐，鼓乐班坐棚咔戏。餐后烧纸，鼓乐奏情绪悲切的传统牌子曲。

起灵前，僧道乐班要奏乐绕灵。然后在鼓乐轰鸣和鞭炮声中，孝男孝女跪地痛哭，众人把灵柩抬到大街上，加盖龙头凤尾棺罩。礼生高喊“节哀”。鼓乐声和哭喊声骤停。僧人道士再奏乐绕灵。然后长孙举灵牌在前，孝子随后，随奏乐的僧人道士缓步走过临时搭建的“金桥”“银桥”，意即亡者生前罪过已得到宽恕，成正果驾鹤远去。俗称“过桥”。

出殡时，鼓乐班吹奏前行，僧道乐班随后。孝子灵柩前拉灵，孝女眷属灵柩后送灵，缓缓出村。出村一段路，要停下灵柩，孝子朝灵柩下跪，敬香叩头，也向帮忙的众人叩头礼谢。鼓乐停。各地的丧葬礼俗不尽相同，有的地区鼓乐班也随灵柩

到坟地，灵柩下葬时奏乐。有的地区则只有僧道乐到坟地，鼓乐班不去坟地。

鼓乐在丧葬礼俗中的角色是十分重要的，没有鼓乐的丧葬仪式会招来乡村舆论对孝男孝女的谴责，留下不孝恶名。因此，山西大部分地区都有重殡葬的习俗。①

现在民间乐户“行内人”更多在白喜中“办事”。平遥双林寺文物管理所所长赵昌本先生讲，城内蚰蜒巷的乐户后人王家，演奏的曲目地道，技巧也高，他们办事在每一个程序上演奏什么曲牌都有一定之规，按传统方式办白喜之事的人家都愿意请他们。乐户在地方上的一项主要业务是老百姓在白喜之事时的仪式音乐。

祈雨　其实应该是迎神赛社所涵盖的重要内容，主要向上苍祈求保佑一方风调雨顺。但遇到干旱少雨的灾荒年景，则更要显示一方百姓的虔诚以求感动上苍。这显然是一种不固定时间的民俗，因时因地而定，这种仪式少不了乐人们娱神的表演。有学者在黄土高原上的杨家沟村记录下的祈雨的音调便是很好的证明②。

在上党的文物普查中发现了一个手抄本《下史兴十村祈雨祭文规范》，其中有咸丰年间的祭文、告示，以及民国初年乐户们执事时所订立的合同文书。在“祈雨礼仪”中有云：

> 本村老社首、管劳四人，一同到交漳昭泽龙王位前焚香。诵《下殿文》后，按次序在殿内众神位前焚香。后出殿对社首说：“封山门，插柳，小心。”□□下殿文。三日内，每日早晚至，焚香。三日以里圣雨，同外九村社首，恭接神驾。药（乐）户八名，红白盘，本街夸官。外九村社首来贺雨，庙上备茶，无饭。神前押殿盘一供。每月初一换盘一供，换至送神时。夸官日，药（乐）户早晨打更衣鼓毕，将驾扶古佛殿前小桌上。打鼓地三次后，奏乐一次……抬上神驾出大门外，十一村社□□焚香后，游村祈祷。头：□；贰：炮手；叁：药（乐）户；肆：社首。……合伙香毕，药（乐）户奏“座（坐）殿乐”。……药（乐）户奏“坐殿乐”毕，算账，一同走。……九

① 景蔚岗：《鼓吹乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审稿。

② 井口淳子：《中国黄土高原杨家沟村的【祈雨调】》（周耘译），《黄钟》1997年3期，18—22页。

日□□圣雨，秋后送神，伞扇、故事、十村送神，本社献戏、药（乐）户等。①

可见乐户在祈雨民俗中是有很重要的位置和作用的。

此外，过周年、满月等等，都成为与音乐相关的民俗活动，而这些活动中必定是有乐户们参加的。至于乐户除籍之后为了生存新出现的划分“坡路”“乡道”等，也都是与音乐民俗相关者。

① 参见《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999年，第559—560页。

第五章　乐户对音乐文化传统的贡献

自乐籍制度建立，中国音乐文化的创造与传承主要是由这一独特的专业乐人群体完成的。传统音乐文化，涵盖社会音乐生活的诸多层面。无论宫廷还是地方官府，军旅还是寺庙道观，甚至包括民间组织的多种与音乐相关的民俗活动，其奏乐者均以专业乐籍人士为主体。他们演奏的音乐涵盖了礼乐、军乐、宗教音乐和俗乐。在乐籍制度存在的一千又数百载的漫长历史进程中，多种音乐形式的创造均与乐户们有着直接或间接的联系。可以说，中国音乐文化传统的主体是通过乐籍制度得以体现的，在乐籍制度下由专业乐人组成的社会群体是中国音乐文化传统的主要创造、参与和实施者，即便是禁除乐籍之后，乐户后人们依然成为中国传统音乐文化的中坚力量。

这一社会群体的身份虽然“低贱”，却充满着创造精神，由于代代传承，其中定有资质聪颖者。长年的积累，不断的融合创造，将中国的音乐文化推向一个又一个新的阶段。也使得中国音乐文化呈现出一个个高峰，呈现出“高文化”的特征。而这种高文化现象的承载者，恰恰是身份“卑贱”的乐籍中人。我们暂且将这种乐籍制度的非人性的层面搁置不论，中国传统音乐文化的确是在这种制度下得以发展的。既然乐籍制度是自北魏以来中国音乐文化传统的根本所在，下面，我们将对这一制度加以论说。

第一节　轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在

中国音乐文化是否有一条主脉？中国音乐文化传统是否存在一致性？在中国历史上，宫廷与地方上的乐人们所从事的音乐活动在多大程度上一致，为什么会存在

一致性？进而论之，为什么目前在全国许多省市的传统音乐中，包括鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐，甚至僧道乐，有如此众多的曲牌同名、同曲，虽然有的有些变异，却明显可以看出其内在的联系，有着相当程度的一致性。由于音乐艺术的特殊性，在留声机发明之前，由古人演奏或演唱的音乐我们是永远也听不到了。借助于乐谱？中国传统的乐谱有着自己的特色，却由于乐谱对时值、节奏等方面的简略，加之工尺谱等更多是记录乐曲的骨干音，后人在依谱演奏时也不可能完整再现。中国历史上乐人们对乐曲的传承更多是采取“口传心授”的方式进行，随着封建社会的解体，古代的宫廷音乐、军乐等究竟是什么样子，是否永远消失了呢？凡此种种，都是十分重要而又必须探讨的问题。相信当我们将中国历史上乐籍制度中的轮值轮训制梳理清楚，会对以上的问题产生新的认识，并将有助于对传统音乐文化中许多现在被认为是属于不同类别音乐的重新探讨。

中国的乐籍制度历时一千又数百载，对中国音乐文化传统造成了决定性的影响。可以说，在这漫长的历史阶段中，中国无论是宫廷、地方官府、军队、寺庙还是民间的音乐形式与形态，都与这种制度有着直接或间接的关联。无论是祭祀礼仪、军中鼓吹、筵宴俗乐甚至宗教音乐都少不了这一群体，自北魏以下中国传统音乐的多种音乐形式，也多是这一群体的创造，这一群体成为中国封建社会中传统音乐创造传承的中坚力量。这种从宫廷到地方官府、军旅乃至寺属音声人，自上而下或称自下而上的乐籍制度，使得中国传统音乐在封建社会中更加制度化、体系化。使中国音乐传统一脉相承的制度，便是轮值轮训制。

《唐六典·太常寺》“太乐署”条载：

> 凡乐人及音声人，应教习皆著簿籍，核其名数，而分番上下。（注云：“短番散乐一千人，诸州有定数，长上散乐一百人，太常自访召关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番，并一月上，一千五百里外两番并上。六番者，上日教至申时。四番者，上日教至午时。）①

① 《唐六典》卷一四《太常寺》，中华书局，2008年。

《旧唐书》[1] 中也有类似的记述。这是一种在唐代已有之的轮值轮训制度，并且以律典的形式记载下来。除了常住宫廷的乐人之外，居住在州府郡县的乐人们要到宫中应教习，从而使得宫廷与地方官府在用乐上保持相当的一致性。正是有了这种制度，居住于地方上的乐人们在到宫中应差之时才会得心应手而不会不知所措。这里讲的是两件事，或称一件事的两个层面，即轮值与轮训。

一、轮值

轮值者，是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事。并视这些乐人居住地距京城的远近而轮值时间的长短有所不同。这便是“关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番”。每番定为一月，考虑远途到京师的不便，“一千五百里外两番并上”。这有一个在执事过程中乐曲的统一问题，不可能让乐人在宫廷中各奏各的曲，各弹各的调。关于轮值的制度，在唐代的典籍中并非仅见于《唐六典》，从《新唐书·百官志》之“刑部都官”条中也可以强化这种认识。

> 凡反逆相坐，没其家配官曹，长役为官奴婢。一免者，一岁三番役。再免为杂户，亦曰官户，二岁五番役。每番皆一月。三免为良人。六十以上及废疾者为官户；七十为良人。每岁孟春上其籍，自黄口以上印臂，仲冬送于都官，条其生息而按比之。乐工、兽医、骗马、调马、群头、栽接之人皆取焉。[2]

虽然这里讲的是多种贱民等级中的行当，但乐工的轮值是在其中的，并且视工作的表现以及年龄的长短而获除籍。从长役到一岁三番役，二岁五番役，直至成为良人。并明确每番为一月者。两种典籍的互证，可以看出轮值制度的确是有序的存在着。所谓长役者，应该是经年在宫廷中执事，而非是居住在州县到宫中轮番轮值者。《唐律疏议》载：

---

① “凡习乐，立师以教。每岁考其师之课业，为上中下三等，申礼部，十年大校之，量优劣而黜陟焉。凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数，分番上下。”刘昫等：《旧唐书》卷四四《职官三》，中华书局，1975年，第1875页。

② 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷四六《百官志》，中华书局，1975年，第1200页。

太常音声人，谓在太常作乐者，元与乐工不殊，俱是配隶之色。不属州县，唯属太常。义宁（隋末年号）以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。

岸边成雄先生认为：

根据《疏议》，太常音声人在州县设有户籍；乐户在州县并无户籍。但从两者同在太常寺上下轮值情形观之，似系指名义上户籍而言，即乐户在名义上设籍于太常寺，实际住在州县，盖其户籍及居住地均非州县，则乐户必将集居于太常寺或太常寺指定处所。按唐初乐工万余中乐户人数在数千人以上，集体居住，势需大规模之音乐设施。①

乐人的户籍是在宫廷还是地方官府，问题是相对的。同为贱民乐人，那些按规定到宫中轮值的乐人们，其籍必然在太常寺，虽然籍在太常，却并非所有的人常年都在宫中，长役者才经年居住宫廷。作为轮值者，是在“依旧太常上下”之时才住，其余时间则返回州县。换言之，宫中有名籍的数万乐人，并非同时在宫中应差，多数属于轮番者，因此也不必如同岸边先生所忧虑的那样，集体居住需大规模之音乐设施（按：实际更多指的是居住设施）。这也就是唐代一些乐人虽然居住在地方州县，却是籍在太常的道理了。

我们说，乐人们的名籍无论是在宫中太常还是州县，其实是一回事。但细分则有到宫中参与轮值和只在州县执事应差，这也就是为什么在乐籍名下会有多种看似不同却实质相同概念名称的道理。唐代音声人是“总号音声人”，不管是宫中太常、教坊，还是地方官府所辖的州县音声、教坊、寺属音声，其实一也。不过是有些必须到宫中执事，而有些却在各王府、高官显贵府第以及州府县衙、寺庙应差而已。

《唐六典》中所讲的关外诸州，是指当时围绕中原腹地各关隘以外的州郡。在

① 岸边成雄著、梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第141页。

这种情况下，各地有特色的音乐被带入宫廷遴选，得以融入主流，同时也使得关外诸州的音乐与宫廷音乐无论是祭祀典礼，还是鼓吹军乐、筵宴俗乐都保持了相当的一致性。毕竟这些参与宫中轮值的乐人在每年几番应差之后，还要回到地方州县居住，同样要服务于地方官府。

二、轮训

乐人们的轮训，显为轮值的必要准备，也是能够在太常和各级官府中执事应差的必要规范，在各种礼典场合演奏的乐曲相对固定。正是各种礼仪的相对固定性，也使得无论是太常还是教坊，其乐曲必然有相当数量相对固定，起码在相对长的历史时段内是如此。有些乐曲可以在一个朝代中长期应用，有些乐曲则超越朝代的时限。正因为有许多相对固定的礼仪、曲目，也便有相对统一的规范与要求，太常对乐人们进行教习，这便是轮训。轮训的目的在于技术技巧的不断提高，曲目的不断积累，礼仪与乐曲的规范统一。用现在的话说，则是太常对来自各地的、要参与在宫中以及各级官府中执事的乐人们分期分批地办训练班、轮训班，而且规定了办班的具体时限，在某种意义上讲要分级别。考虑到远途之不便以及乐曲的大小难易，因而有两番合一的轮训。这种为了轮值乐曲和礼仪的统一性而采取的太常教习制度，使得居住在宫廷与地方上的乐人们所奏的音乐必定有相当的一致性。居住于各州县的乐人们，遴选到宫廷轮值轮训，然后回到地方，这样循环往复，必然对各地音乐的发展起到至关重要的作用，同时，也保持了宫廷与地方音乐文化发展的同一性。

对于轮训的制度，有专门的规定。《新唐书》对太常乐工教习情形记述甚详。

> 凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则五年而校，以番上下。有故及不任供奉，则输资钱，以充伎衣乐器之用。散乐，闰月人出资钱百六十，长上者复徭役，音声人纳资者岁钱二千。博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难

色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等策三为业成。业成、行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。①

这显然是在办学校，而且奖惩制度十分严格，对学习者和教习者都有说法。如此严格学成的乐人，必然成为太常、教坊属下各级音乐机构的中坚力量。他们可能会长期在宫中应役，也会到地方官府中执事，或者被皇帝赐予进入寺庙礼佛，或随高官显贵回归地方。但不管怎样，都会使得上下相通，这便是轮训的效果。《教坊歌儿》诗曰："十岁小小儿，能歌得朝天。"② 可见轮训是从幼儿阶段开始。本来就是从各地乐籍之中挑选，经过十五年的严格训练，加之不断淘汰，焉能没有技艺精湛者？

到太常寺应教习的乐人，从第一次轮训时便有记录，"业成者进考"，"十五年有五上考，七中考者授散官，直本司"。虽然是散官并仍旧在本司之内，但毕竟在同类人中身份不同。由此也反映出能在太常寺中获得散官者是多么不易，15 年的时间要年年轮值轮训，其中的佼佼者才能修成"正果"。所习自然应是难曲、难色大部伎等，"得难曲五十以上任供奉者为业成"。不够水平者则分流至鼓吹署，习大小横吹，当然也有难易，难者要学四番，易者也要三番，学好了可以由太常供给钱粮而留下任教，学不好还要责备教师，并分上、中、下三第者。这便是唐代的轮训制度！《大唐六典》以下一段记载将太乐署、鼓吹署教习的科目分类，各种乐曲教习所必须的时间规定得清清楚楚。

太乐署教乐，雅乐大曲三十日成，小曲二十日。清乐大曲六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。高丽、康国一曲。鼓吹署棡鼓一曲十二日，三十日一鼓，一曲十日，长鸣三声十日，铙鼓一曲五十日。歌、箫、笳一

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷四八《百官志》，中华书局，1975 年，第 1243 页。
② 孟郊：《教坊歌儿》，《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1958 年，第 36 页。

曲各三十日。大横吹一曲六十日，节鼓一曲二十日。笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥一曲各二十日。小鼓一曲十日，中鸣三声十日，羽葆鼓一曲三十日。錞于一曲五日，歌、箫、笳一曲各三十日。小横吹一曲六十日。箫、笛、觱篥、桃皮觱篥一曲各三十日成。①

学一曲时间最长是六十日，适于“两番并上”者。能入宫中轮训的毕竟不会是乐工的全部，更多的乐工无缘于此，由在宫廷中轮值而居于州府者对下面的乐人进行培训倒是有可能的。刘禹锡在《伤秦姝行》序中即有在地方居住的“国工”教诲乐人的信息。

河南房开士，前为虞部郎中。为余语曰：“我得善筝人于长安怀远里。”其后开士为赤县，牧容州，求“国工”而诲之。

国工何指？诗中有云：

蜀弦铮掇指如玉，皇帝弟子韦家曲。②

国工住容州，又是皇帝弟子，这既可能是为轮值宫廷居于地方者，又可能是因战乱国工流落地方者。毕竟，刘禹锡生活的年代在“安史之乱”后，但也不能排除有前者的可能性。光绪《山西通志》云：

吕元泰，为清源（今属太原市清徐县）尉。神龙元年（705），大水，求言。元泰上书言时政曰：“……比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛贫弱，伤政体也；杂服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。

① 《大唐六典》卷一四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印，第24页。
② 刘禹锡：《伤秦姝行》，《全唐诗》，中华书局，1960年，第4002页。

安可以礼义之朝，法侈靡之俗。”①

作为地方小吏上书，所言肯定与身边所见之事相关。可见唐中宗时地方上的乐舞竟然也有“苏莫遮”等胡乐，显然与轮值上下的乐人们的传授有着相当的关联。

轮值轮训制度有其延续性，而且会常常对宫廷中的乐器及乐舞、乐曲进行调试规范，并由专署负责对乐人技艺水准的考核教习，以下史料说明宋代的事情。《宋史·乐志》云：

> 景德二年（1005）八月，监察御史艾仲孺上言，请修饰乐器，调正音律，乃诏翰林学士李宗谔权判太常寺，及令内臣监修乐器。后复以龙图阁待制戚纶同判寺事，乃命太乐、鼓吹两署工校其优劣，黜去滥吹者五十余人。宗谔因编次律吕法度、乐器名数，目曰《乐纂》，又裁定两署工人试补条式及肄习程课。
>
> 明年八月，上御崇政殿张宫县阅试，召宰执、亲王临观，宗谔执乐谱立侍。先以钟磬按律准，次令登歌，钟、磬、埙、篪、琴、阮、笙、箫各二色合奏，筝、瑟、筑三色合奏，迭为一曲，复击镈钟为六变、九变。又为朝会上寿之乐及文武二舞、鼓吹、导引、警夜之曲，颇为精习。上甚悦。旧制，巢笙、和笙每变宫之际，必换义管，然难于遽易，乐工单仲辛遂改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。又令仲辛诞唱八十四调曲，遂诏补副乐正，赐袍笏、银带，自余皆赐衣带、缗钱，又赐宗谔等器币有差。自是，乐府制度颇有伦理。②

正是这种对乐器、乐律、乐调的不断调修，显示出人们对“乐理”认识的不断深化与进步；对乐曲、乐舞的规范，又使制度上更显得统一，乐籍中人在肄习之时也才会有章可循，从中央到地方在乐制上也才会显现出同一性。更何况宋代为了

① 曾国荃等修、王轩等纂：《山西通志》卷一〇一《名宦录一二》，中华书局，1990年，第7931页。
② 脱脱等：《宋史》卷一二六《乐志一》，中华书局，1985年6月新1版，第2945页。

维护这种“同一性”，还设置“教乐所”，这样自上而下便保证了大关系的一致。《东京梦华录》和《梦粱录》中都有对教乐所的记述，而且可以看出其职能相当重要而广泛。从某种意义上可以说，唐代的乐籍人员轮训的制度在宋代得以更加明确：

凡禁庭宣唤，径令衙前乐充条内司教乐所人员承应。

教乐所人员等效学百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，鸾凤翔集……教乐所乐部例于山楼上彩棚中，皆裹长脚幞头……教乐所伶人，以龙笛腰鼓发诨子。①

以下史料可以看出，宋代依然是不断征调遴选各州县的乐人进京轮训，并相对固定一些乐人长期地在太常执事。遇到宫中大型庆典，则征调府县和军中乐人应差。

乾德元年（965）……诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹。

四年春……按视教坊、开封乐籍，选乐工子弟以备其列，冠服准旧制。②

由此看来，宋太祖依然按唐代“旧制”对乐籍进行管理。都城有修乐司，专门为律调谱器一致等项服务。并专设教乐所，显然是先培训再上岗的形式。元代宫中太常、教坊乐传承也是通过教习完成的。《元史·礼乐志》载：

（宪宗三年，1253）冬十有月，敕乐工老不堪任事者，以子孙代之。③

（元世祖中统二年〈1261〉）十二月命太常少卿王镛教习大乐。④

（至元三年，1266）十一月，太常寺以新拨宫县乐工文武二舞四百一十二人未习其艺，遣大乐令许政往东平教之。……至元二年九月省臣言言太庙殿室

① 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社，1984年，第16—20页。
② 脱脱等：《宋史》卷一二六《乐志一》，中华书局，1985年6月新1版，第2940页。
③ 宋濂等：《元史》卷六八《礼乐志二》，中华书局，1976年，第1692页。
④ 王圻：《续文献通考》卷一〇二《乐考·历代乐制》，商务印书馆，1936年，第3703页。

向成，宫县乐器咸备，请征东平乐工赴京师肄习以俟享庙。……四年三月敕，中都路建习乐堂，使乐工肄习其中。①

宫中乐人籍内传承，子孙继代，同样也要教习，说明乐籍制度的连续性。新拨乐工要教习，太常新创乐曲也要教习，教习的对象不仅仅是宫中以及孔圣人所在的东平府乐工，在中都路亦设习乐堂，说明教习乐舞是普遍现象。

明代统治者重点对山西、陕西、河北、江苏、河南、山东等地的乐户们进行培训，除了各地官府自身需要之外，还要备京师之用。《续文献通考·乐考·历代乐制》载：

（英宗天顺三年，1459）十月，选山西、陕西乐户赴京应役。教坊司奏："恭遇大祀天地山川，导驾迎引及正旦冬至圣节，合用乐工两千余人，今本司止存乐户八百，余乞行南京并顺天府、陕西等布政使，于乐户内选娴习乐艺者送京备用。"帝曰："南京乐户不必取，第山西、陕西精选送来应役。"

又云：

国初有旨，征东平乐。太常徐公遂典乐，向日月山奏观，乞增宫县、登歌、文武二舞，令旧工教习，以备大祀。故今乐户子孙，犹世籍河汴间。②

这里的山西、陕西、东平、河汴间，均可视为朝廷乐籍的培训基地。就山西而言，是朝廷有意识地将罪吏及其家族发配至此，永乐年间以下尤甚。其中一些技艺精到者则被遴选至京师供奉，典籍中记载尤多，诸如《万历野获编》就谈到当时的京师乐户大抵皆大同籍等。这种"基地"的建设与相对集中的选拔，也是符合唐代以来以京师一千五百里路以内轮值轮训制度规范的，只是较唐代以京师为半径，一千五百里路以内的诸州县均按分配名额而遴选乐户者，明代更侧重于"基地"建

① 王圻：《续文献通考》卷一〇二《乐考·历代乐制》，商务印书馆，1936年，第3704—3705页。
② 王圻：《续文献通考》卷一〇四《乐考·历代乐制》，商务印书馆，1936年，第3721页。

设。至于陕西，与金代以下的京师稍远，这不能不看到其在历史上的特殊地位，毕竟其在唐代是京师的属地，而宋代都城迁至汴梁，这里也在轮值的范围之内。还要考虑到作为数朝古都所在地，必然有乐籍制度下“基地”建设的内容，因此，明清时期此地的乐户依然众多有着深刻的历史背景和原因。

《皇朝文献通考·俗部乐》载：“教坊则由各省乐户挑选入京补充”。我们说，起码是在明代，地方乐人须掌握的曲目与宫廷依然有相当的一致性，否则这些乐人们到京师执事应差时便会无所适从。由此也给我们一种启示：由于音乐的特殊性，我们不可能听到由古人演奏、演唱的乐曲，古代宫廷音乐究竟如何，军乐又是怎样，当我们了解到中国历史上这种轮值轮训制度下地方乐人与宫廷音乐的关系（轮值的制度不仅限于乐籍，许多行当都要到宫中执番的，只不过由于音乐与礼仪规范的特殊性，更需要先轮训再上岗罢了。音乐与它种艺术不同，除了独奏的形式外，更多是群体的合作。执各种乐器者，在合奏乐曲时，既要自己奏好，还要体现集体性，集中训练尤为重要），就会觉得如果要了解中国传统音乐的形态，了解历史上宫廷音乐的面貌，还是可以从现存于民间的传统音乐形态中找到历史的影子的。何况有些并非影子，而是实实在在的音乐。诚然，要将现存民间浩繁的音乐曲牌进行剥离，说哪些用于礼仪，哪些用于筵宴，不是一件十分容易的事。正如黄翔鹏先生对笔者所诲，将“乐府诗集”按朝代剥离都是十分困难的，即便是乐府诗的专研者，对这个问题也没有真正搞清楚。何况现存民间的音乐种类不同，用途、时代各异。说其困难，但并不等于不可以分析剥离，毕竟《朝天子》应当用于朝会，《将军令》应当更多用于军旅。循此分类，还是有一定章法可依的，尚需仔细斟酌。

轮值轮训应是上下一致、上行下效，也有逆向教习者。这大概是因为某一时期宫廷中的乐官的技艺还不及王府乐官之故。以下为明代的一条史料，说明上下互通的情况。王圻似乎对神乐观不精习的现象不可理解，但是这却反映出当时历史的实际。

英宗正统元年（1436）十二月，命秦府等府典乐。吴从达等五员于神乐观教乐舞生演奏。

臣谨按：王国赐乐之始，例选神乐观乐舞生五人往教习之，诚以其精习有素也。今乃反取王国之乐官以教习神乐观乎？①

中国音乐律调谱器能够保持相对统一的根本原因，就在于乐籍制度下通过教习培训，以及由中央政府赐给乐器、乐人等方式，自上而下使得从宫廷到地方政权、王府、周边属国在音乐文化的主导层面保持一致。以下是蕃国、属国求赐乐器乐人的记载：

永乐三年（1405）六月，朝鲜请颁乐器，从之。

朝鲜国王李芳远奏：洪武中，蒙赐庙社乐器，年久损敝，乞再赐。帝命工部制乐器赐之。礼部言：乐器原赐编钟编磬各十六，琴瑟笙箫各二，今议琴箫各倍之，庶协和音律。从之。明年十二月，朝鲜国遣使贡马三十六匹谢赐乐器。至嘉靖三十一年（1552）十二月，朝鲜国李峘以洪武永乐间所赐乐器敝坏，奏请更易，并求律管，仍乞遣乐官赴京校习。许之。②

（明太祖）四年（1371）七月，占城国王奉表求赐乐器乐人。不许。表言为安南侵扰，求赐以兵器、乐器、乐人，使知为声教所被，输贡之地，不敢欺凌。帝命中书省移咨国王云：已令安南罢兵，至所请乐器乐人在声律虽无中外之殊，而语音有华夷之异，难以发遣。若尔国能有习中国华言可教以音律者，精选数人赴京习之。③

八年二月定，颁诏诸蕃国仪用堂下乐及大乐，蕃国迎诏用鼓乐。④

可见各蕃国、属国的庙社乐器是由中央政权统一拨赐。一旦弊坏，还能够继续乞赐，代代相传。中央政府是将乐人教习之后与乐器一同赐予，并且有统一的律管保证乐律的一致性，这便保证了中原的音乐从律调谱器几个方面的输出。由此看来，从乐器的制作到乐官的教习乃至调律都有统一的规格，甚至乐曲都是由皇帝下诏颁

① 王圻：《续文献通考》卷一〇四《乐考·历代乐制》，商务印书馆，1936年，第3720页。
② 同上，第3719页。
③ 同上，第3714页。
④ 同上，第3715页。

布，以求统一。这便是封建大一统观念在音乐文化层面的具体显示。

宫廷中礼数太多，机构庞杂，因此分工也相对比较细致。虽然经过不断考核，技艺精湛的乐人会在出头露面比较多的音乐机构供奉，从而得到恩宠。那些技艺差者会不断受到调离的威胁，直到就乐悬操雅音的地步。这也显示出有竞争淘汰的机制。地方官府以及承值王府和在军旅中应差者，则不可能有如此细致的分工，正所谓“麻雀小五脏全”，越是低一级的单位，反而更要全面。反映在地方官府和军旅之中，乐人们既要在多种场合对仪礼中的用乐加以应对，更要面对频仍的筵宴之乐。承值于地方官府中的乐人们既要一致性，又要全面丰富性。若讲技艺精到很可能不及宫廷乐工，这就是“专”“精”“通”之间关系的道理了。在轮值与轮训之时，由于在宫廷中受到全面教育的乐人，或是在宫廷中不同官署执事的乐人们，回到地方时更要将多种礼仪以及音乐形式和乐曲向地方官府中的乐人传授。有些是宫廷中专用的乐曲，诸如唐代的“十二和乐”，这种专为祀典当朝皇帝的各个先人而用的乐曲不在传授之列。这些乐曲显然不会在其他场合演奏，非在宫廷中轮值的乐工没有可能演奏这些乐曲。除此以外，多种礼仪、祀典音乐、军乐鼓吹、筵宴俗乐从宫廷到地方官府所用则表现出相当的一致性。

乐户的轮值，作为制度而一直延续着，不仅居住在地方上的乐户要到宫廷中轮值，而且，也有一批人专门到各级地方官府中执事应差，即便是在雍正皇帝禁除乐籍后近200年，在山西依然保留了乐户轮流到地方官府中应差的做法。乐户每次执番为一个月，这与唐代以来的律法相同，可以视为轮值的余绪。以下的资料就很能说明这一点：

> 民国十五年以前，凡河津籍乐户，每年均有一个月到县衙义务服务，名为“听差”。县城设坊子，供乐人居住，民国初年管坊子的叫郭十三。凡官府迎送官员，宴请宾客，春秋祭祀，祭礼迎神，均要乐人吹奏助兴。如遇宴请省州府官，还要坐唱戏曲和吹奏佐宴。张太娃曾为魏廷建、毛风刚、黄炳忠等县太爷走事。每个乐户班社均备有折子，一面书唢呐曲牌，一面书剧目，为备官府点选。凡遇迎上级官员必吹《状元游街》《朝天子》《将军令》等曲目，凡欢送官员必吹奏《节节高》，这已是各乐班已熟知的事了。民间婚丧仪礼，吹奏

也有规范，如结婚拜天地时吹《迎亲》，丧葬读祭文时吹《破海鳌》等。①

山西乐籍在县衙执事是一种普遍现象，并一直延续到民国时期。当时在稷山的衙门口就有官方设的艺人公共下处（住房），经常有艺人留住，一切开支由总班头李明娃（县城西关人）负责供给，主要服务于官方的迎上送下以及一些宴会等，人员统一由总班头安排②。民国时期高平县城在县衙的旁边有咽喉祠一座③，当地的乐户们尊奉咽喉神，县衙旁的这座咽喉祠，既是乐户们供奉咽喉神之地，也是为县衙执事听差的落脚场所。

千百年来，乐籍到宫廷和各级官府中执事应差有一致性。地方官府也要迎来送往，举行各种繁复的礼仪庆典，虽然其程序及所用乐户的数量上可能较宫廷简化一些，但基本内容与形式相同。地方官府中的乐户，也要经过相应的培训，才能在不同场合和礼仪庆典中演奏相对固定的曲目，由此形成了从宫廷到各级地方官府乐户文化内涵的一致性。

我们之所以对这种制度如此看重，实为在这种制度下，中国的音乐文化无论是雅乐，仪礼鼓吹，筵宴俗乐均是自上而下的一脉相承。《唐会要》卷三二：

> 开元十三（725）年，诏燕国公张说，改定乐章，上自定声度，说为之词令。太常乐工，就集贤院教习，数月方毕。因定封禅郊庙词曲及舞，至今行焉。④

雅乐经皇帝御批之后，便由太常乐工教习。而作为雅乐者，自上而下是有着相当的一致性，多种地方志书中，都可以看到经过各代皇帝御批的雅乐仪式、乐谱、歌辞等等。

《唐会要》卷三二：

---

① 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第90—93页。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》各县市的送审稿。

③ 参见《高平县志》，中国地图出版社，1992年。

④ 王溥：《唐会要》卷三二，上海古籍出版社，2012年，第696页。

太宗文皇帝……乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷。……祖孝孙始为旋宫之法，造十二和乐，合四十八曲，八十四调。开元中，又造三和乐，又制文舞武舞。文舞朝廷谓之九功舞，武舞朝廷谓之七德舞。乐用钟、磬、柷、敔、晋鼓、琴、瑟、筝、竽、笙、箫、笛、篪、埙、錞于、铙、铎、舞拍、舂牍等，谓之雅乐。唯郊庙元会冬至、及册命大礼，则辨其曲度章句，而分始终之次。二十九年六月，太常奏东封太山日，所定雅乐。其乐曰《豫和》六变，以降天神，《顺和》八变，以降地祇。皇帝行，用《太和》之乐，其封泰山也。登歌、奠玉幣用《肃和》之乐，迎俎用《雍和》之乐，酌福饮福用《寿和》之乐，送文迎武用《舒和》之乐，亚献终献用《凯安》之乐，迎神用夹钟宫《元和》之乐，禅社首送神用林钟《顺和》之乐，享太庙迎神用《太和》之乐。献祖宣皇帝酌献，用《光大》之舞，懿祖光皇帝酌献用《长发》之舞，太祖景皇帝酌献用《大政》之舞，世祖元皇帝酌献用《大成》之舞，高祖神尧皇帝酌献用《大明》之舞，太宗文皇帝酌献用《崇德》之舞，高宗天皇帝酌献用《钧天》之舞，中宗孝和皇帝酌献用《太和》之舞，睿宗大圣贞皇帝酌献用《景云》之舞。徹豆用《雍和》之舞，送神黄钟宫《永和》之乐。①

正是在宫中的不同场合、不同人物的祭祀仪礼中，都有比较固定的乐舞应用，不得随意更改，因此这些乐舞应该是专用的。“十二和乐，四十八曲，八十四调”，都是由太常根据皇帝的旨意而专门创制，以供进入太常的乐工教习应用。自然，不同的时代专用曲目会有所不同，在乐调、乐律一致的情况下，宫廷雅乐因不同朝代呈现出一定的变化也是必然的。这从宋代以下的典籍中都可以体现出来。

以上是雅乐的情况，太常寺鼓吹署中所用的鼓吹等音乐，则更多显示出宫廷与地方官府用乐的一致性。这是因为羽葆鼓吹仪仗音乐等等被广泛应用于宫廷、军旅和地方官府之中。文献记载中有“习难色大部伎”“易色小部伎”“不成者隶鼓吹署，习大小横吹。难色四番而成，易色三番而成”等，说明是分各个层面轮训乐

① 王溥：《唐会要》卷三二，上海古籍出版社，2012年，第697—698页。

人。既有大部伎、小部伎，也有隶鼓吹署习大小横吹者。显然是说宫廷音乐的各个层面均有教习。

教坊乐是否亦如此呢？既然教坊乐更多用于筵宴活动，便有一个上行下效的过程。教坊乐部是以俗乐为基调的综合体。所有从边地以及境外进贡或以其他方式得到的种种乐部，诸如隋唐时期的七部乐、九部乐、十部乐等，均在教坊乐之内。在教坊中所长期表演的大曲、乐舞等等，也是历代传承之为要者。就此说来，无论是宋代，还是其下的元、明时期，大曲、细乐、队舞、队戏、角觝、杂剧等等，都是由教坊乐的统系得以播衍；地方官府、军旅，都需要筵宴俗乐，而非仅需礼仪之乐。如此，必然有相当的部分需要一致性。在宫廷中经过轮训的乐人们并非仅仅是在太常中执事，有相当部分也在教坊中应差，太常与教坊中的乐人可以互相流通，奏雅乐与奏俗乐者并无绝对严格的界限，白居易的《立部伎》诗可以明示。宫廷中如此，在地方官府中的乐人则更是要面面俱到了。如果说，宫中礼乐因朝代的更迭会有相当的改变，那么，最能反映出上下一致，隔朝隔代依然可以使用的当是教坊乐，这也正是唐宋以下教坊乐系统在轮值轮训的制度下更有一致性和延续性的原因。

乐籍制度建立之初，便形成了宫廷与地方官府均有之的格局。只不过随着时代的变化，宫廷与地方官府所辖乐户的比例有所不同而已。宫中乐籍相对集中，因而显得量大，而地方官府按一地之乐户，其数量显然不能与宫廷相提并论，但由于分布广泛，加在一起的量还是相当大的。加之军中乐营，各王府、达官显贵们占有相当数量的乐户，形成了庞大的、具有普遍意义制度下的专业乐人网络群体。当然，我们还要注意以前鲜有论及的寺属音声人，通过近期史学界对敦煌出土卷子的探讨，比较清楚地表明了历史上的这一群体亦为乐籍人色的有机组成部分，至少唐宋时期寺庙中的奏乐者多属此类。

宫中的太常与教坊可比作军营，各地经过遴选的乐人们到这里进行轮训之后，其中的一些人便被留在宫中轮值，而有些人则回到地方官府，并对另一层面的乐籍进行培训。正如我们前面所论，既然是轮训，既然是被习各种礼典，以及其中的用乐，必然要有规范，要求一致性。这样，在宫中轮值者在结束轮值时回到州县居住，亦会对地方官府中的用乐进行训练、规范，毕竟有多种礼仪是与宫中相同的，

其用乐也是一致的。因此，说这三者之间的乐调、乐律、乐曲相通就是这个道理。这也就是乐户后人仍有《朝天子》《将军令》《大得胜》等乐曲的道理。所以我们说，当年的宫廷音乐在相当程度上并没有完全消失，而是通过另外一种方式得以传承下来，这些乐曲现在依然存于广大的乡村中间。

相比宫廷中的乐人而言，地方官府中的乐人更具稳定性，他们当色为婚，世代为乐人；而宫廷中的乐人则是在年龄上有些限制，所谓“六十以上及废疾者为官户，七十为良人”，则有可能是仅限于对宫廷中的乐户而言，据《唐大诏令》：

> 太常乐人，今因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编甿，大耻深疵，良可哀愍。太常乐人蠲除一同民例诏。①

总体上讲此类人色一旦入籍便后世不改，但执事于宫廷的乐人却因皇帝的恻隐之心，诏令在一定的时候“蠲除同民”，是否宫中乐人才有优待也未可知。虽然诏令表明将太常的乐人名籍蠲除，但并未见到实效，而地方上的乐户则更多是世代相因。

当我们将这些理清，便会觉得以往许多不解的问题似乎豁然开朗。诚然，我们应该对区域性的音乐文化进行深入细致地研讨，亦要分门别类地对宫廷音乐、军乐、寺庙音乐进行分析，还要依现代的观念分乐种的对鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐等等传统音乐形式进行研究，然而，没有注意到轮值轮训制给中国音乐带来惊人的一致性，则会在研究中造成不应有的局限。近年来已经有不少学者注意到虽然乐种不同，存在的区域不同，但在律、调、谱、器等方面有惊人的一致性。虽然问题已经提出，却由于缺乏整体把握，对这些现象解释便有不到位之感，有见木不见林之嫌。正是中国历史上乐籍制度下的轮值轮训制，才会使得自上而下音乐的中心特征与相关礼典等诸多方面一致。认识到这些，便可能对以往以为属于不同乐种、不同区域、不同类别的音乐纳入一个系统中进行综合研究。

---

① 黄现璠：《唐代社会概略》，商务印书馆，1935年，第17—19页。

乐籍制度下的轮值轮训，是有其深刻政治动因的。中国的封建社会，历来强调“大一统”的观念，主要是政治统一，意识形态统一，凡事总要寻求统一的步调，这也是封建时代政权的特色之一。乐籍制度的统一性，其实也反映出大一统观念的一个侧面，遴选乐人到宫中轮值轮训，既为宫廷太常教坊乐输送了新鲜血液，也使得从宫廷到地方官府的礼乐程式仪规以及乐曲、乐调、乐器、乐律保持了相当的一致性，自上而下的形成一个网络体系。这个体系是以制度的形式得以强化和完善的，并延续了千百年。身份低贱的罪民群体的存在和不断补充，成为实施此种制度的有效保证。正是在轮值轮训的制度下，中国传统音乐才会自上而下，自宫廷到地方官府，从军旅到寺庙有更多的相同、相通之处。中国传统音乐之主脉上千年的历史时期内是在乐籍制度下得以发展和延续的，轮值轮训的制度是传承一致性的可靠保证。甚至可以说，在乐籍制度下的中国音乐文化传统，其主脉是由乐籍中人创造播衍的。

由于乐籍制度的消亡，轮值轮训制已经不复存在。音乐文化传承体系受到破坏性、甚至是毁灭性的打击。起码，我们对“四十大曲”与“小令三千”已经不可能得知其全貌了，这不能不说是历史的遗憾。但由于传统的“顽固”性，我们仍可以从传统音乐在民间的遗存中感受到其大概。虽然制度已经不存，但制度的解体并未导致乐曲立刻烟消云散，除籍之后的乐人们将世代创承的乐曲代代相传。所以我们说，要管窥历史上的宫廷音乐、军乐、宴乐，都可以走到民间去，特别是中原地区的民间去，只要你有着相对合理的知识结构，相对宽的知识面，就能够从现存于中原地区民间的传统音乐中找到你所感兴趣的东西。的确，这需要有眼光，否则，即便是一块璞玉摆在你面前也可能让其随便地从视野中消失。

乐籍制度在清雍正年间被禁革，但实际的情况却是直到民国期间，由于传统的惯性而一直延续，成为制度解体之后的“约定俗成”。在山西等地的实地考察中发现，二十世纪，特别是下半叶以来，传统发生了严重的断裂，承载传统的乐人们多已风烛残年，由于对音乐文化传统的保护力度不够，任其失散，如不抓紧抢救，投入相应的人力和物力对其进行深入全面地研究，则可能随着这一群体的消亡而损失殆尽。这正是我们所忧虑的。在一些鼓乐班社不断加入世俗新曲小调以适应现代人的审美情趣和欣赏口味的同时，许多传统乐曲由于多年不演奏而很可能随着老艺人

们的谢世而不复存在，一些礼仪规程也皮毛不存。制度不再，仪规不再，虽然乐曲尚存，却也是有如断壁残垣，不复完整。毕竟，文化已经转型。我们所要做的即是将中国传统音乐文化深层的和形态的东西加以发掘和归纳整理，以期在转型之后，能够将其中优秀的文化因子传承下去。这也是从史学、文化学，民族音乐学的角度与层面对中国音乐文化传统进行研究的根本所在。

第二节　乐户与四十大曲

一、大曲的形成与演进

大曲，是中国汉代产生的一种音乐形式。最早的大曲是汉代的相和大曲，此种形式在唐代得到了新的发展，并形成了自己独有的结构形式。宋代的大曲，承继了唐大曲的衣钵，却又有新的变化，这种变化就是自唐代以来形成的曲牌在此时得到了身份的确认和强化。唐代的大曲一般说来是歌、舞、乐三位一体的，其后又衍生出法曲等新的样式，开始向器乐化的形式演进。宋代大曲在唐代大曲结构的基础上赋予了新的内涵，由于词乐的风靡，曲牌分离了歌词内容而逐渐独立之时为大曲所采纳，按一定的结构加以规范，依照情绪与内容的需要而将曲牌的形式融于其间，形成了以曲牌连缀的套曲形式的大曲。这种形式逐渐成为一种定势而影响了传统器乐形式的发展历程。我们看到，此种形式自宋代定型，成为影响其后数代大曲风格的典型代表。这在山西以及北方多省市田野工作中得以确认。

乐籍制度确立之后的多种音乐形式都与这一专业乐人群体有着直接或间接的关系。乐户与大曲是一种怎样的关系呢？如果说汉魏大曲基本属于“自产”，属于“华夏正声”，那么，隋唐时期的大曲则是含有大量“胡乐”的集合体。换言之，胡乐的进入导致乐曲的结构内部产生了较大的变化。由于唐代的繁盛，与西域交流的频繁，使得当时西域的许多乐工、乐器、乐曲也随着战争、礼贡等形式一并进入中原，加之统治者对西域音乐的偏好，从而导致“洛阳家家学胡乐”的局面。这种中原音乐与西部音乐的交流与融合，成为唐代音乐一道亮丽的风景。大曲的结构产生变化正在此时。这其中包括节奏与音律、旋法等多种变化，甚至许多音乐术语都是新的概念，中国音乐正是在融合变异之中得到发展的。隋唐时期西部区域的乐

工进入中原，将其乐调与中原乐调相结合的再创作是导致这种变异的直接动因。唐代宫廷七部乐、九部乐、十部乐到坐部伎、立部伎的演变可视为这种融合与变异的标志体现。这些乐部的典型代表，即是各自的大曲形式。当这些乐部融入宫廷音乐再创作之时，变异过程便得以初步完成。这一点，已经有多位学者从乐曲、乐器、乐调、乐律等不同层面进行了考辨与论述。我们在此刻意强调的正是这些乐人进入宫中乐籍带来的变化，由于这些人带入不同于中原的音乐以及其出众的技艺才备受宠爱，虽然身处贱籍却有封王开府者。这一群体导致了大曲从结构形式到风格上的改变，使之成为唐代音乐的主流品种，并对唐代以下的音乐产生了深远的影响。

二、从唐代乐工必备的五十首曲子到四十大曲

唐代宫中轮值者是以掌握乐曲的难易和乐曲的数量为考核依据的。要在唐代宫廷乐人中间取得较高的位置，须“得难曲五十以上”并精熟各种乐曲在不同的场合运用的礼仪规范。只有经过多年的轮训，方能取得如此的成绩。对在宫廷太常与教坊中执事的乐人，有着基本的要求，其所传的乐曲也必然分属不同的部类并有一整套的曲目单，这些曲目也必定是能够代表时代音乐的主流品种，而唐代各乐部中最能代表其主流品种的显然是大曲。唐代大曲曲目散见于两《唐书》《教坊记》《乐府杂录》以及其他多种典籍之中。

四十大曲的概念，见于宋代陈旸的《乐书》卷一八八《教坊部》：

> 圣朝循用唐制，分教坊为四部。取荆南得工三十二人，破蜀得工一百三十九人，平江南得工十六人，始废坐部。定河东得工十九人，藩臣所献八十三人及太宗在藩邸有七十余员，皆籍而内之，繇是精工能手大集矣。其器有琵琶、五弦筝、箜篌、笙、箫、筚篥、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板，并歌十四种焉。自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应游幸二燕，非如唐分部奉曲也。唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎不关其数，太常乐工动万余户。①

① 陈旸：《乐书》卷一八八《教坊部》，文渊阁《四库全书》本。

可见，宋代教坊传自唐代的大曲其数量是相当多的，自四部合一曲目太多，恐乐工们“不能遍习”，因此以四十大曲为限。这四十大曲是否每人所掌握的均一致，还是以四十为限而各人所习有所不同，都值得探讨。但不管怎样，乐户们以掌握四十套大曲为标准是没有什么疑问的。这应是宋代教坊中常备曲目，因而也就是每个乐工所必须掌握的。唐宋时期，大曲已经成为中国音乐的最高形式，由是成为乐工们安身立命所不可不习、不可或缺者。代代相传，成为乐户中男性乐人的规范。燕南芝庵《唱论》云：

> 词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。①

可见这四十大曲自宋代确认之后，在元代得以承继。在词山曲海之中，四十大曲与小令三千是乐籍中人所必须掌握的。

按陈旸的说法，这时的大曲从“合四部以为一”的“词山曲海”中选出来，为乐工必备。四十大曲究竟包括哪些曲名呢？自宋代以下，历代的四十大曲是否曲目相同，是一个很难说清楚的问题。《宋史·乐志》教坊部中有对四十大曲曲名的记载：

> 所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》《瀛府》《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》《薄媚》《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》《保金枝》《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》《中和乐》《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》《石州》；八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》《新水调》《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》《群臣相遇乐》《庆云乐》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》《泛清波》《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲

① 燕南芝庵：《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》（1），中国戏剧出版社，1959年，第162页。

二，曰《绿腰》《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》《彩云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。不用者有十调：一曰高宫，二曰高大石，三曰高般涉，四曰越角，五曰大石角，六曰高大石角，七曰双角，八曰小石角，九曰歇指角，十曰林钟角。乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、筚篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。

法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、筚篥、方响、拍板。龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用筚篥、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。①

王国维先生在《宋元戏曲史》中写道："教坊所奏，凡十八调四十大曲，《文献通考》及《宋史·乐志》具载其目。此外亦尚有之，故又有五十大曲及五十四大曲之称。其曲辞之存于今日者，有董颖《薄媚》、曾布《水调歌头》、史浩《采莲》，三曲稍长，然亦非其全遍。其中间一二遍，则于宋词中间遇之。大曲遍数，多至一二十。其各遍之名，则唐时有排遍、入破、彻。而排遍、入破又各有数遍。彻者，入破之末一遍也。宋大曲则王灼谓：'凡大曲有散序、靸、排遍、撷、正撷、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，谓之大遍。'沈括亦云：'所谓大遍者，有序、引、歌、歙、嚯哨、催撷、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。'沈氏所列各名，与现存大曲不合。王说近之，惟撷后尚有延遍，实催前尚有衮遍（即张炎《词源》所谓中衮）。而散序与排遍，均不止一遍，排遍且多至八九，故大曲遍数，往往至于数十，唯宋人多裁截用之。即其所用者，以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者。自北宋时，葛守成撰四十大曲，而教坊大曲，始全有词。然南宋修内司所编《乐府混成集》，大曲一项，凡数百解，有谱无词者居半，则亦不以词重矣。其撷、破、催、衮，以舞之节名之。此种大曲，遍数既多，

① 脱脱等：《宋史》卷一四二《乐志十七》，中华书局，1985年6月新1版，第3347—3349页。

自于叙事为便，故宋人咏事多用之。今录董颖《薄媚》，以示其一例。宋人大曲之存者，以此为最长矣。”①

《梦粱录》云：

> 向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，丁仙现捷才知音。②

这里要搞清楚葛守诚（或作“成”）所撰的四十大曲，与唐教坊大曲有怎样的关联。静安先生根据史料分析，宋人在承继唐代大曲之初，是有所取舍的，即“裁截用之”，“以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者”，是葛守诚将词补上。所谓葛守诚撰四十大曲者，其实是奉命将宋初裁截过的、失之曲词者补上有词——演唱的段落，使之成为宋代教坊中的规范版本，这也就是宋代多种典籍中提及葛守诚撰四十大曲的道理。葛守诚所撰四十大曲，非为新创。结合宋词的衍变以及宋代大曲的结构，是否可以认为，正是宋代经历了词曲结合紧密的专曲专用向同一曲牌却一曲多用的过渡，才使得有曲无词的现象发生，继而对大曲的结构形式产生了新的影响，这便是静安先生讲唐大曲被宋人“裁截用之”，“以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者”的道理了③。然考唐代大曲是歌舞乐均有之的结构形式，在宋初却将歌词部分裁去，便使得一些对唐大曲留恋之人有所不甘，葛守诚将词填补之。从“撰”字来看，似乎不是唐代的原词，否则便不是撰。当曲词得以补充，加之多首曲牌在一部大曲中的应用，便形成了大曲的另一番面貌，虽然是歌舞乐三位一体，却在保持唐大曲结构的同时，内部产生变化——成为以曲牌连缀为主的套曲体或联曲体的形式了。当然，这些曲牌有些是唱的，有些段落是用

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社，1996年，第37页。

② 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社，1984年，第191页。

③ 说唐代的大曲到宋代多成为有曲无词的形式，还有一证。南宋音乐家姜白石淳熙十三年（1186）在南岳衡山听到岳祠的乐工演奏的唐代大曲，已经是有曲无词了。这在姜白石《霓裳中序（第一）·序》中有较为详细的记述：“丙午岁，留长水，登祝融，因得祠中之曲，曰《黄帝盐》《苏合香》。又于乐工故书中，得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞，按沈乐律，《霓裳》道调，此乃商调”。《霓裳羽衣》为唐开元间的大曲，原中序皆为歌舞曲，应该是有歌辞的。

于舞蹈的伴奏，而有些则是纯器乐化的形式。在曲牌为主导的情况下，通过曲牌间歌舞乐有所侧重、乐器组合使用的不同，加之乐调、速度的变化，成为宋大曲的基本结构样式。葛守诚从词山曲海中择四十大曲加工改编，经教坊的认定并向全国推广，成为自宋代以下大曲形式的范本。大曲也在此时得到了新的发展，形成了曲牌连缀的套曲体或称联曲体的结构形式。

岸边成雄先生在论述唐代乐工与宋代乐工的技艺水平时考曰：

> 明朝唐顺之《荆川稗编》卷七三引用元朝吴莱之“辨汉魏津之误”所载有关宋朝教坊之乐曲与四部乐者，如“教坊色长张俣曾制大乐玄机论，七音六十律八十四调不脱白苏之旧，正行四十大曲，常行小节，四部弦管尚循唐代梨园之遗”。文中之四十大曲，与以四十大曲为限意义相同。上述之宋朝教坊大曲，为宫廷乐（通称燕乐）之一部，系模仿唐朝俗乐，故学习宋朝大曲四十首，与学习难曲五十首，需要同样技术和能力，故宋朝教坊之乐工，以学习大曲四十首为限度一事，与唐朝太乐署乐工所定以学习难曲五十首以上为最低条件，两者似有关连。①

岸边先生的论述比较精到。唐代太乐署所习之曲与宋代教坊大曲均是对乐工技艺水准之测评，这是最为要者。曲目显然不可能完全一致。毕竟从数量上讲就不一致，而且经过数百年之播衍，大曲本身也有了相当的发展，这反映在乐曲结构以及名称、内容等多方面。

如岸边先生所云，宋朝教坊大曲，为宫廷乐之一部，而非全部。这是应该而且必须清楚的，毕竟宫中的音乐形式不仅仅是大曲。我们对四十大曲的关注，恰恰在于其一经规范，便成为教坊乐系统的经典之作，这种成熟的音乐形式对后世的中国传统音乐产生了相当深远的影响。我们在前面重点讨论的手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，以及手抄本《唐乐星图》，都有四十大曲的记载，宋代教坊乐系统的四十大曲在明清时代的教坊乐人中间仍具有典范的意义，并加

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台北中华书局，1973年，第147页。

以继承。四十大曲的传统竟然由乐人们延续到了乐籍被禁除两百年之后的中华民国时期。1925 年乐户们的手抄本《迎神赛社接送神祇礼节词文》中，对乐户们的具体要求中仍是“男记四十大曲，女记小令三千”①，可见传统之深固。以下是《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》（周乐星图）和《唐乐星图》中大曲名称与唐宋大曲名称的对照，可以看到乐人们是如何在数百年间将教坊统系的四十大曲传承和保存的。

两本曲名和唐宋大曲对照表：②

		唐宋大曲	唐乐星图	周乐星图
相同或相近曲名	1	梁　州	梁　州	梁　州
	2	齐天乐	齐天乐	齐天乐
	3	中和乐	中和乐	中和乐
	4	道人欢	道人欢	道人欢
	5	千春乐	千春乐	千春乐
	6	胡渭州	胡渭州	胡渭州
	7	长寿仙	长寿乐	长寿乐
	8	倾杯乐	倾杯乐	倾杯乐
	9	三　台	三　台	三　台
	10	瀛　府	瀛　府	瀛　府
	11		瀛　州	
	12	剑　器	剑　器	
	13		剑器令（属南曲名）	剑器令
	14	绿　腰	六　幺	六　幺
	15	薄　媚	薄　媚	卜　媚
	16	保金支	保金支	保金支
	17	彩云归	云归高梦	彩云归
	18	新水令	新　水	新水令
	19	大圣乐	大圣乐	
	20	万年欢		万年欢

① 原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》（油印本），山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。

② 李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990 年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

		唐宋大曲	唐乐星图	周乐星图
相同或相近曲名	21	延寿乐		延寿乐
	22	清平乐	清平乐	
	23	大明乐	大明乐	
	24	伊　州		伊　州
	25	石　州		石　州
	26	嘉庆乐	升平乐	嘉庆乐
	27	降圣乐		降圣乐
	28	庆云乐	庆云乐	
	29	君臣相遇乐	遇　乐	
	30	贺皇恩	贺皇恩	
	31	泛青波	泛清波	
	32		万　岁	万　岁
	33		降黄龙	降黄龙
	34			
独有的不同曲名（无对应关系）	35	满宫春	顺圣乐	粉　妆
	36	罢金钲	得胜乐	夜　叉
	37		梦新妇	菩　萨
	38		安　乐	喜新春令
	39		龙池会	
	40		镇幽关	

从上表可见，多数大曲名称是一致的。至于少数不同者，也是可以理解，有可能是传自非规范的四十大曲者，毕竟几百年间能有基本相同的保存已属相当不易了。这不能不归结于乐籍制度的轮值轮训者。

三、从大曲的结构形式看音乐文化的发展

自汉魏以下中国传统音乐文化主流形态的大曲，进入隋唐时代，有了相当程度的变化，这种变化缘起于西域各乐部进入中原。中国与西域之间交流是全方位的，就音乐文化说来，最重要的交流莫过于西域的多种乐部进入中原。

从中国隋唐时代的历史地图[1]看，这个时期中国版图的西部疆域在咸海一带，更有学者专家认为在相当长的一段时间内可达里海。先后设立的昆陵都护府、濛池都护府、北庭大都护府、安西大都护府，都是中央政府属下的建置。唐帝国退出中亚是在8世纪中期之后，虽然其后交往密切，却非归属关系，8世纪中期帕米尔以西归入阿拉伯帝国的版图[2]。从这种意义上来说，我们所了解的隋唐时代由西域进入中原的多种乐部，除了天竺属于外国，诸如安国、康国、高昌、龟兹、疏勒等乐部，这一时期均在大唐境内，现今属中亚的一些国家在当时亦归唐帝国管辖。以历史的眼光来看待可能会更接近于历史的真实，这对研究中国传统音乐文化的发展颇有助益。

这些西域乐部进入中原，导致中原大曲的结构产生了根本性的、甚至是革命性的变化，这变化反映在乐曲的风格、乐曲的内部旋法与句式结构等多方面，并在不断的融合中形成唐代大曲的基本特征与面貌。西域乐部以其新颖的形式，加之统治阶层喜好的带动，在相当长的历史时期导致了“洛阳家家学胡乐”的局面，西域音乐进入中原最主要的标志便是代表当时社会音乐文化主流形态的大曲结构的变化。

王昆吾先生认为：唐代教坊大曲可以按其音乐来源，类分为清乐大曲、西域大曲、边地大曲、新俗乐大曲四项[3]，唐大曲不仅必须是舞曲，而且必须是多曲段的器乐、歌乐、舞乐的结合。同一曲名，分为“大”“中”“小”；同一种乐曲，以序、破、急等不同结构的单位合成；同一种乐曲，配合不同辞式的歌辞——这才是唐大曲的特征[4]。

唐代大曲的结构形式有多种，但主要特征则如昆吾先生所云。唐大曲实际上是有歌、有舞、有纯器乐段落的集合体，还形成了法曲的大曲样式，已经有了纯器乐化的形式。这基本上反映出唐代大曲的面貌。

西域以大曲为代表的各乐部的进入，为中原音乐文化注入新鲜血液导致了大曲的变化后继续前行，从而有了新的改变。

---

① 谭其骧主编：《中国历史地图集》，中国地图出版社，1982年。
② 赵汝清主编：《丝绸之路西段历史研究——兼论沿途民族迁徙及国家关系》，甘肃文化出版社，1999年。
③ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996年排印本，第141页。
④ 同上，第174页。

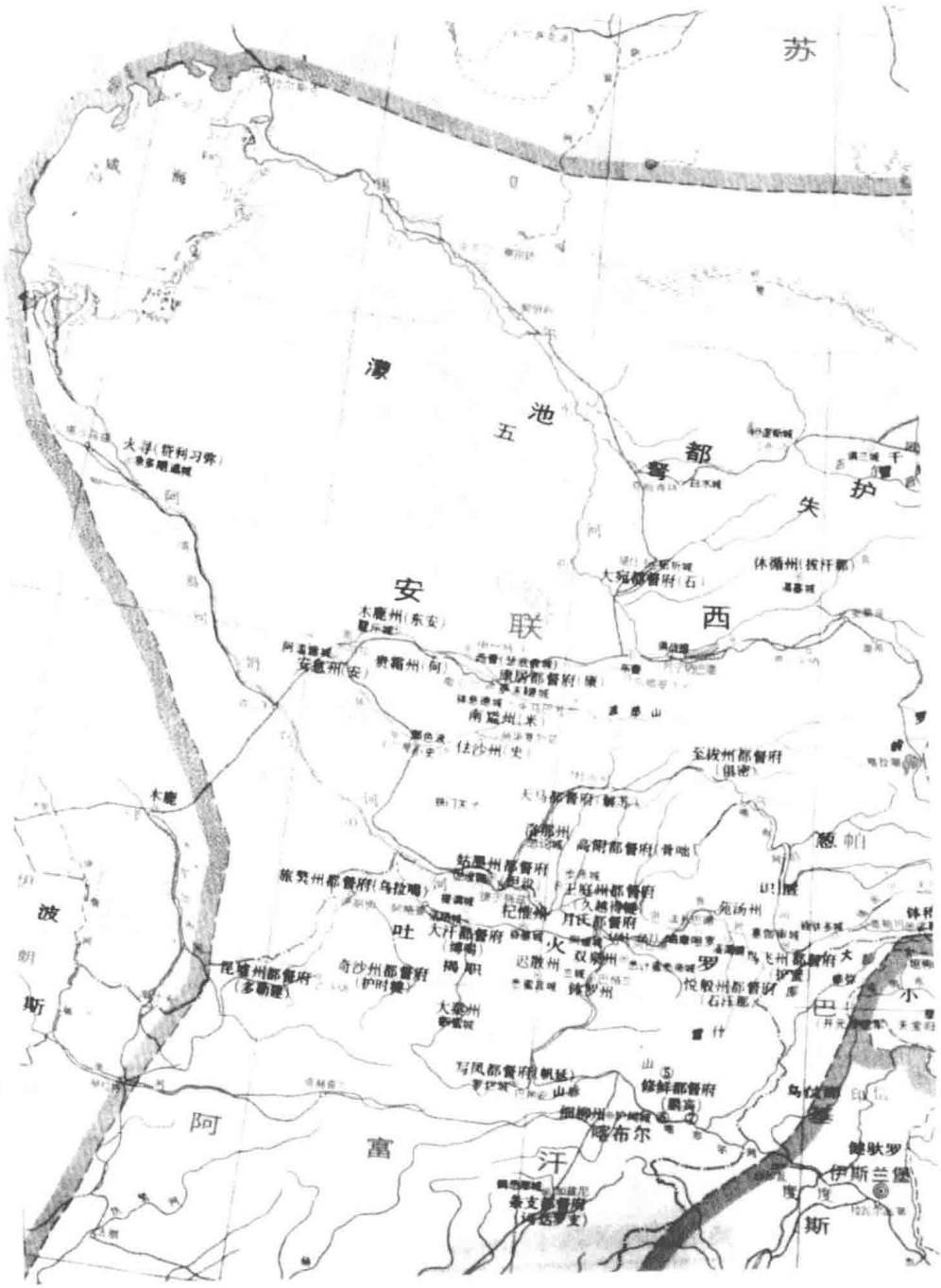


图 64　隋唐西域历史地图

（一）大曲在中原的演进

宋代，在其初期承继了唐代大曲的风格，即在大曲中有歌、有舞、也有纯粹器乐化的形式，但在此时产生了一些变化。宋代将唐大曲“四部合一”，更有自己的规范。即在大曲的结构内部调整，有些被弃用，有些属于新的创制。从山西乐户后人们保存的明清时期手抄本的曲名来看，多属于大曲的范畴，但从实际演奏中却感受到大曲这种形式自唐代以下的发展衍变，大曲的结构内部发生了相当的变化，成为套曲或称联曲体形式了。这显然与中国唐宋时期音乐文化的转型有着相当的关联。可以说，唐代歌舞乐三位一体的、以序、破、急等不同结构的单位合成的大曲形式，在宋代向套曲或称联曲体演化，并形成了套曲式大曲的式样，这是唐宋间大曲形式各自不同的重要标志。套曲式大曲自宋代形成之后，对中国中原地区的音乐产生了决定性的影响。宋代以下直至清代，甚至民国期间，中国传统音乐文化中的大曲，基本上是套曲式大曲的面貌。

作为隋唐始有的曲牌，在宋代已经相当成熟，而元代则成为时代音乐的标志。正所谓：

> 盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。①

宋人王灼把曲子的情况梳理得非常清楚。宋代，曲牌成为重要的音乐格式，并从最初的专曲专用演化为同一曲牌结构形式一致但歌词内容截然不同的样式。长短句形式的曲牌用于大曲，使大曲的内部结构产生了相应的变化，宋代始有以曲牌作为大曲名称者。此种形式显示出唐代音乐到宋代音乐转型之后的变化。这种变化的主要特征即是运用不同曲牌自身演奏速度的差异，不同宫调的变化，在基本保持唐代大曲内部结构的情况下，形成以曲牌为基本单位的套曲或称联曲体的大曲形式。其后，大曲的形式又有新的变化，即同一曲牌产生不同的变体，并赋予各变体以不同的速度、调式调性的变化，从而产生结构内部的丰富变化。我们看到，至今在民间

---

① 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（1），中国戏剧出版社，1959年，第106页，

仍有流传的多种大曲，其实可以反映出这三种结构特点的。这些结构特点代表了大曲阶段性的变化。同一曲牌产生不同变体的大曲形式相对较晚，应该是明代以下的创造。

在山西民间多种与迎神赛社相关的手抄本中，有“男记四十大曲”的话语，这四十大曲的曲名也都有记录，并与宋代典籍记载的“四十大曲”基本一致，现在民间也仍然有对其中一些乐曲的演奏。但这些乐曲的内部结构也在变化。经历了上千年的衍变，有些曲目虽然名称依旧，却在内容结构上改变了。这就很难说是此首乐曲的原貌。认识到这一点，对我们研究保存至今的多种“活化石”性的乐种和乐曲是大有助益的。各省市的鼓吹乐曲牌，都有一个需要分析剥离的过程。大曲的演化有其复杂的社会背景与动因。

中国戏曲的发展脉络，也比较清楚地反映出这一特点。现在保存的比较古老的戏曲种类，诸如梨园戏、莆仙戏、昆曲等等，其唱腔均保留了曲牌的特色，是一个个曲牌的集合体。而在梆子腔系乃至皮黄腔系的戏曲中，其主要特征则是板式变化。诸如西皮腔，则有西皮原板、西皮快板、西皮导板、西皮流水等，二黄腔亦如此。民间鼓吹乐中也是这样。有些大曲是曲牌连缀的结构，一般大曲的曲名多用此套大曲中第一首曲牌的名称，后面则是由若干首不同名称的曲牌组成，这基本反映出宋代以来大曲的传统。而有些乐曲则是同一首曲牌的不同变体，以山西鼓吹乐为例，流行在太原的长套《楚江秋》，即是以板式变化为主，此曲的结构为散板——夹板（中板）——垛板——夹板；清徐的《灯影儿》，运城的《满堂红》《梳妆台》，万荣的《三起三落》等，均属板式变化的“套曲”形式。[①] 这即是说现在传统器乐曲中所谓“套曲”也有不同的概念，即曲牌连缀的套曲和板式变化的套曲。显然，前者更符合宋代的传统；所谓板式变化应是后生的。这种变化无论戏曲还是传统器乐曲都是如此。究竟是戏曲的发生与发展促进了音乐曲式结构的变化，还是音乐大曲曲式结构的变化对戏曲的发展造成了影响，都是值得探究的课题。我们认为，中国戏曲艺术中音乐的使用与变化是同中国传统器乐的发展相辅相成的。

中国中原地区传统器乐曲无论是怎样的组合，宫调体系如何变化，除了单曲体

① 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，中国 ISBN 出版中心，2000 年。

之外，只要是“套曲”“连曲”的形式，其曲体结构都可归结为曲牌连缀和板式变化的两种形式。就器乐的发展来看，是由此及彼的。这样讲，并不意味着在变化之后原生态的消亡，可以说呈现出两种形态并存的局面，即由此及彼地演化出新的形态之后，而原生态依然存在。从戏曲音乐的两大体系中可证明这一点。当梆子腔系板式变化产生并得以大发展的同时，梨园戏、莆仙戏和昆曲却依然延续着曲牌连缀的形态。

（二）大曲在西域的原生态保存

从另一个层面说来，亦有同一种音乐形态进入它地已经在历史的潮流中得以变化的时候，而在其生发之地却依然存留其原生态的情况，大曲可能就会是这样。当生发于西域的多种大曲在隋唐时期以各自所属乐部的身份进入到中原，既然要融入，则必须适应新形势下的发展，而这种发展是在中原文化的大背景之下进行的。当以多遍，有序、破，配舞的唐代大曲的结构形式越来越趋于复杂，形成散序、鞈、排遍、撷、正撷、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮的结构形式时，即标志着原先唐代大曲歌舞乐“三位一体”的形式向纯器乐的形式发展衍变。宋代初年许多大曲已经呈现无词的状态，需要补充歌词，才得以恢复以往有词的大曲形态就是很好的证明。随着词乐的兴盛，以曲牌的器乐化形式作为大曲的标识，便标志着套曲形式大曲的完成。由同一曲牌发展并形成板式变化的大曲形式显然是再后的事情，这应是标志着传统器乐最高形式的大曲在中原发展的轨迹。是否在目前中国的土地上存活的大曲形式均如我们上面所分析的两大体制呢？也不尽然。在中国新疆的许多地方，直到现在依然保存了与唐代大曲结构形式相类似的形态，在某种意义上讲部分地保存了唐大曲的原生态风貌。这体现在“序、破、配舞”的歌舞乐三位一体。无论是新疆喀什、库车、吐鲁番，还是伊犁等地的木卡姆的形式均如此，当我们置身于其间，更加深切地感受到这一点。进而论之，现今中亚许多国家所有的与新疆木卡姆相近的音乐形态，均在某种程度上保存了唐代大曲的遗风。

何以致此呢？现在中亚、西亚相当辽阔的土地在当时是属于大唐版图的，为安西都护府以及喀拉汗所辖。现在中亚地区的多种大曲，其实在当时是中国西部疆域之内的音乐。我们应对“西域音乐”的概念作细致的剥离与分析并重新审视，同

时应将现在分属中亚、西亚诸国的多种“木卡姆”音乐与隋唐之时中国的西部音乐相联系。

就唐代西部多种大曲来说，其原生态的结构特征很可能至今仍在中国的新疆以至中亚的某些国度得以某种程度的保存。这是从唐代西域大曲的基本特征加以认识的。唐代大曲，基本上是一种歌、舞、乐三位一体的音乐形式，当然不能简单地将其与原始社会的三位一体相提并论，而是显示出强烈的时代特征。这就是有歌有舞有乐的大曲形式，歌、舞部分均有乐器伴奏，而又有纯器乐的段落；从结构上看，将唐代大曲的术语用现代通俗的语言论之，则显示出散、慢、中、快、散的样式。舞蹈部分带有竞技的性质，多有对自然界生物动作的模仿。宋代将四部合一之后，始有曲牌变化的套曲等新大曲结构形式的种类。至于板式变化的形式则更晚出，这是大曲演化的基本点，即从唐代大曲的形式到宋代大曲形式以至其后大曲的继续演化。从新疆的情况可以反映出这种变化。新疆吐鲁番、喀什、库车一带的木卡姆，多是有歌有舞，兼有纯器乐的演奏段落，可以说是保存了唐大曲的某些主要特征；而哈密的木卡姆，则是由若干首曲牌连缀而成，而且已经没有了“舞”，这恰恰是宋代以下大曲形式之一种。这是我在新疆看到哈密木卡姆演出之后与多位学者相同的看法。当我们认识到唐、宋大曲的基本特征，再来分析现存于民间的种种以大曲名之的音乐形态，便会发现的确是礼失可求诸野的，其实，“礼”未失，只是存在的方式不同罢了，即从宫廷转到民间，这并非不可理解，毕竟唐代西域大曲的形式是从地方走向京师、宫廷的，而贯穿中国一千又数百年的乐籍制度，又把在太常教坊中学到的东西带到各地，并在各地的王府、地方官府、军旅甚至寺庙道观中得以流传。各个历史时期的主流音乐形态也必然会在中央政府所管辖的区域范围之内得以反映。

通过对唐代大曲、宋代四十大曲以及中国传统音乐中相关论域的分析研究，即可看出大曲这种音乐的主流形式，随着时代的发展而变化。有些早期的形式在流传的过程中得以原生态的保存，而在时代的发展中又会演化出新的形式。这些形式丰富了大曲的家族，并有着明显的时代特征。当我们将大曲进行分析剥离，则可看到音乐文化发展的脉络与轨迹。作为音乐文化的主流品种的大曲，又的确是与乐籍中人的创造息息相关的。大曲形式在中国目前的存在，至少有三种类型：其一是在宋

代定型的曲牌连缀的套曲类型，此种形式与中国戏曲的发展同步，亦可以说是互为影响。戏曲则有梨园戏、莆仙戏和昆曲等为凭，而音乐则是曲牌连缀的套曲或称联曲体类型；其二则是明代以下定型的板式变化的类型，此种形式亦与戏曲同步发展，也是互为影响的关系，有梆子腔系、之后则有皮黄腔系的板腔体戏曲为凭，其音乐也是板式变化。戏曲音乐的板腔体与器乐中板式变化的套曲形式有着密切的关联；其三是唐大曲原生态特征有更多保存的类型，这可以从中国新疆各地的维吾尔族木卡姆音乐中得以确认。当然，在某种意义上讲只是部分保存了唐大曲的原生态特征，毕竟在历史发展的过程中也有了相应的变化。我们说，前面两种音乐大曲类型的共同点在于都为套曲的形式，中原各地传统器乐作品中的套曲形式实际上是大曲形式演化的结果。

（三）大曲遗存研究的现实意义

以历史上的行政区划看待大曲的分布，我们才能看到目前在中国的土地上有三种形式大曲形态的遗存，这就是唐大曲的原生态特征的部分遗存以及在中原地区变异之后遗存的套曲形式。套曲又可分为两种，即曲牌体和板式变化体。注意到历史上不同时期的行政区划和音乐形态的变异情况，则可以将中国音乐文化的发展看得更清楚一点，同时也对中亚地区有着相当一致性的多种“木卡姆”的大曲形式作出推测性的解释。从大曲结构形式的演进可以看出音乐文化的历史发展进程。研究中国传统音乐，应该在整体把握之下，对属于原生态、衍生态的层面小心翼翼地进行剥离。如此，才能真正理清音乐文化发展之脉络，看清现存民间乐种与各个时代的关系。许多以为在历史上已经失传的形态，实际上在民间仍有比较多的存在，正所谓“礼失求诸野”。中国音乐向来都是多民族音乐文化的统一体、集合体。汉魏以来的相和大曲、清商大曲，在历史发展进程中，融入了胡乐的风格。一旦融入，便对大曲的发展产生了至关重要的影响。

这些音乐形态与中原的音乐进行交流融合，形成了当时音乐文化的繁荣局面。其中的凉州大曲、伊州大曲、龟兹大曲、疏勒大曲等等，与中原的清商大曲、相和大曲相融合，构成了唐代大曲的面貌。现今新疆等地所存的多种木卡姆，可视为唐大曲的余绪，或称部分地保存了唐大曲的特色。更为重要的是，木卡姆的形式仍广泛存在于中亚的许多地区。而现在属于乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦、吉尔吉斯斯

坦、哈萨克斯坦乃至土耳其等地，在历史上相当部分的疆域属于大唐帝国的版图。这些区域音乐文化的集合体对中原音乐文化产生了至关重要的影响，其音乐形态进入大唐宫廷被纳入到教坊乐部中，成为乐籍中人必须掌握的部类。如果说，这些音乐在进入中国宫廷的初期，还是由各地来的乐师演奏、演唱，那么在唐代的数百年中，当这一代人谢世之后，便很难说是由原产地的乐师们亲自表演了。最大的可能就是由教坊训练的新一代乐师来表演这些乐曲。斗转星移，数轮转换之后，也就是胡乐与中原音乐形态融合之时。但在原产地则很可能将其原生态的某些特征得以保存。新疆的喀什、吐鲁番、库车等地的木卡姆保存唐代大曲特征更多些，当然，这并非说就是唐大曲的原貌，而是保存唐大曲的某些特征并融入新的内容的变体。至于哈密木卡姆则更多显现变异之后的形态。我们有必要对新疆木卡姆，中亚各国木卡姆、马卡姆的音乐进行深入研讨，并将其与中国历史上的大曲和现存的大曲形式做比较研究，将中国的音乐文化传统真正梳理清楚。

音乐是由人创造的。以乐人为主线，将中国音乐传统理出一个大致的脉络，这既是音乐学的视角，也是要以此为坐标，使许多尚未接通的音乐现象得以理顺，中国传统音乐的脉络才能够真正明晰。

对新疆乃至中亚的多种“木卡姆”形式，应在对其程式化研究的基础上注重从历史的角度看待当年大曲的分布区域，以及大曲与木卡姆等之间的关联，木卡姆多种变体的现在分布。西域传入中原的大曲形式在历史发展的过程中已经演化，在结构上呈现出套曲的面貌，而在新疆和中亚一带，则显现出其多种木卡姆却依然部分保存了唐代大曲的特征。

新疆木卡姆的文化内涵是极其丰富的，应该更加深入与全方位地对其进行研讨。当大家对一些问题百思不得其解的时候，是否应该换一种思路和视角来认识问题呢？这是值得我们思索的。对现存新疆的木卡姆，更是要进行全面的分析，既要看到吐鲁番木卡姆与伊犁、刀郎木卡姆、喀什木卡姆、哈密木卡姆之间的异同，还应该将其历史的脉络理清再作出较为合理的解释。唐大曲的原生态，有的是较为完整的遗存，有的为不完整的原生态遗存。有的虽已演化，却部分地保存了唐大曲的某些特征。我们不禁要问：为什么被认为是比较古老的刀郎木卡姆却是一种板式变化为主的形态，而认为是相对较晚的哈密木卡姆却是一种曲牌连缀体？对历史上古

龟兹、高昌、鄯善、于阗、疏勒、石国、安国、康国等地的音乐与这些地方现在的音乐遗存进行分析，并与中原大曲发展演变的脉络相比较对照，既注意到历史的脉络，又有程式化的音乐形态的分析，可能会使我们产生新的认识。

我们还可以从历史上乐籍制度对各个时期音乐文化产生具体影响的层面来对大曲原生态遗存加以认知。乐籍制度自发端以来，隋唐时代是为其发展的成熟期。在这一制度下各个时代的主流音乐文化必然会对行政管辖的区域范围施展影响，各个历史时期的主流音乐文化形态必然在其影响所及的范围留下痕迹。如果我们注意到制度的层面，则可能对许多以往认为是不可解的问题进行解析。如果我们不能够看到专业贱民乐人在各个历史时期的诸多层面所发挥的具体作用，看不到在此种制度下宫廷与地方官府、军旅、寺庙音乐文化在相当程度上自上而下或称自下而上的一致性，许多问题都是不好解释的。

在对新疆音乐的考察中我们了解到，不论是吐鲁番还是哈密，现在演奏木卡姆的主要民间艺人，其传承的乐曲与当年在王府和各级官府中执事应差的专业乐人有着直接的关系。另外，在以财雄边与戍边的过程中，封疆大吏们只要是够得上品位的，都有自己的本品鼓吹。军中乐营演奏的乐曲很大程度上与中央政府的礼乐机构中使用的乐曲相同。更何况州府郡县各级地方官府的贱民乐人们，更是各个时代主流音乐形态的创造与承载者。我们在研究各地所谓“民间音乐遗存”的时候，绝对不可以忽视这一层面。

当强大的唐帝国统治西域（包括现在的新疆和中亚、西亚的一些地区）之时，将西域的多乐部带入中原，使之与中原固有的音乐文化产生融合，继而得以新的演化。在相当长的历史时期内中原对西域音乐文化的推崇，其实也是对西域音乐文化自身发展的推动与强化。包括现在的新疆和中亚、西亚大部分地区的音乐文化，都会因大唐天子的倡导和喜好而备受关注，这是西域大曲在原产地继续发展的黄金时期。由于大唐帝国乐籍制度的实施，从中央到地方，从军旅到寺庙在音乐文化上有着相当程度一致性，何况大员们都有自己的本品鼓吹，作为镇边的守将，大都护府的建制，自然有专业乐人群体的存在，因而在封建大一统观念下自上而下保持了所用乐曲以及乐曲的结构形式在相当程度上的一致性。

大唐帝国在统治了中亚、西亚一带数百年之后，终于在八世纪中期之后失去了

对葱岭以西的统治权，中央政府实施的一些制度对此地便没有了约束力。当制度的约束力解除，当阿拉伯帝国对此地实施统治之时，是否也如同中国一样有大一统观念下乐舞文化的一致性，是一个值得探讨的问题。但有一点，毕竟在相当长的历史时期这些后来被划将出去的广袤的区域是大唐帝国管辖的。数百年在此实施的乐籍制度必然对此地的音乐文化生活产生深远的影响。开一代乐风、对大唐帝国影响深远的西域音乐文化，进入中原融合发展演化之后的反播，也会对所辖范围内的西域音乐文化产生影响。虽然八世纪下半叶葱岭以西归属阿拉伯帝国，此地的音乐文化也会因为长时间受到安西都护府管辖而表露出唐乐印记。由此说来，当中国的西部疆域产生变化，葱岭以西归入阿拉伯帝国，但其以东的地区诸如疏勒和龟兹等地却一直归属于唐帝国，中央政府包括乐籍制度的具体实施，必然在影响所及的范围内产生作用，要知道，这种制度直到清代雍正年间才得以解体的。乐籍制度下各个时代的主流音乐文化脉络必然在其所及的范围得到较充分的反映，在某种意义上可能就是现在新疆的土地上有三种大曲形态遗存的主要原因。而新疆的音乐文化则因与曾经是一体的，而后分离出去的葱岭以西的中亚音乐文化不断交流，使得一些原生态的大曲特征仍然得以延续。还要指出的是，葱岭以西地区在大唐帝国的全盛期是在其势力范围之内的，当年的大国地位以及统治者对西域乐部的偏好，制度层面的关系使得这里的音乐形态曾经作为大唐帝国音乐文化的有机组成部分而存在。分离出去之后也会部分保存其原生形态。

随着“中国民族民间器乐曲集成”工作的深入，在全国范围内对传统民间器乐曲普查的展开，各地相继有大量的乐曲被整理发掘出来，当人们对这些大曲从历史音乐学的角度进行分析研讨之时，不难发现中国目前实际上有三种大曲形态的遗存，这就是存有唐大曲部分特征的大曲形态，曲牌联曲体的大曲形态和板式变化体的大曲形态。唐代以下各个时期的主流音乐形态通过某些乐曲部分或完整的体现出来。我们看到，虽然三种大曲的形态在历史的长河中有演化的承继关系，但是演化之后原生态并未消亡，各自有存在的空间，只不过有些存在的范围大一些，有些存在的范围小一些罢了。在某种意义上讲，三种大曲的形态都可以将其视为原生态，只不过这“原生态”的时间段有所差异。这就是分属于唐、宋、明的原生态。在现今社会中，这三种形态的生存区域有所交叉，但其特征和各自的独立性是比较明

显的，均在一定区域范围内得以生存和发展。

通过对唐代以下中原与“西域”大曲的历史音乐学的分析，从乐籍制度的层面对大曲这种音乐形态程式化和历史区域化演进的研讨，使我们初步理清了大曲的三种原生态特征以及遗存的区域化范围，更使我们认识到新疆这片土地音乐文化内涵的厚重，进而感受到大唐帝国音乐文化的先进性以及在其时向周边扩散的可能性。正是中国音乐文化对其的接受与采纳，使得此种音乐形式在当时的地位得以迅疾提高与发展，成为对周边音乐文化产生重要的影响的重要因素。

对乐户传承的四十大曲的研讨，其意义不仅在于曲目的本身，更是要通过这些历史上被认定为时代音乐最高形式的音乐形态，说明传统音乐发展的主流脉络，这将牵涉到对当今乐种界定的重新认识。其实这个问题近年来已经引起多位学者的关注与思考，袁静芳先生近期出版的著作《乐种学》①，在按照国际上现行的分类标准进行研讨的同时，特别注重中国传统音乐自身的特点，从多角度、多层面对乐种进行新的界定。诸如注重主奏乐器、乐队组合、宫调体系、曲式结构、模式分析，注重文化人类学、比较音乐学，注重乐种的文化功能以及乐种与民俗、宗教之关系、历史渊源与流变等，为进一步研究开拓了新的思路。我们对由乐户传承的四十大曲的研讨，也是在此基础之上的新思考。张振涛先生近年来一直从事传统乐学的研究，而且成果颇丰，特别是通过对河北冀中地区民间乐社的实地考察之后，有了许多新的感受，他认为：

> 通过近些年民族音乐学界的研究成果表明，这些北方的鼓吹乐种、笙管乐种，大都具有相对统一的乐队编制，有着基本相同的曲目，其所使用的乐谱体系、宫调术语，也基本一样，因此我们必须设问：以往把这些处于不同地区但实质并无不同的区域性音乐班社归为不同乐种是否恰当？通过历史文献的考察，我们看到，形成这些分布的原因，其实与封建统治者对于乐籍的管理制度密切相关。这个问题，确实是需要音乐学界予以充分讨论的。②

---

① 袁静芳：《乐种学》，华乐出版社，1999年。

② 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999年，第278页。

我们对乐籍制度的方方面面加以探究，一个重要的层面就是力图对千余年来由乐人承载的中国传统器乐的形式加以梳理，以理出现今存活于民间的多种器乐形式的内在关联。的确，“研究历史上的乐籍制度，并不是我们的目的，最重要的是，把在这种制度下产生的乐户分布状况与今日民间鼓吹乐种的分布联系起来看待，进而指出，今日民间鼓吹乐种何以会在这些地区如此繁荣的历史原因”①。轮值轮训制为乐籍制度下中国传统音乐脉络如此清晰的始作俑者，此种制度的存在，使得中国音乐文化的主导脉络如同一条连绵不绝、生生不息的河流，在其流淌过的区域，特别是距各个朝代的都城 1500 里路的范围之内如此繁荣，进而形成了一种辐射效应。当我们回视这一传统，才觉得应该对由太常、教坊乐体系下的专业乐人所承继的音乐重新进行审定，由太常教坊系统下的大曲体系、鼓吹乐传统对后来的多种音乐形式造成的影响有多么深远。虽然现代音乐工作者参照西方音乐观念的乐种分类法，对中国传统的民族器乐体系进行梳理，在没有看到各地民族器乐形式内在联系的情况下，将各地许多实际上应该属于一个体系的东西分别以各种称谓称之，诸如山东鼓吹乐、山西鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、河北鼓吹乐、陕西鼓吹乐等，这在历史上实际是一个东西。鼓吹乐中，有用唢呐为主奏乐器者，亦有用笙管为主奏乐器者，更有虽然演奏的也是鼓吹乐中的传统曲牌，却是用笛子为主奏乐器，这只能是鼓吹乐的多种乐器组合形式，而不能因主奏乐器之不同而将其归为不同的乐种。毕竟元代以前的鼓吹乐组合中还是少用唢呐的。同样是鼓吹乐，对唢呐的应用也是元、明以下的事情，我们可以通过文献以及考古和田野调查中得以确认。这是对中国乐籍制度整体研究之后的认定。我们认为，对乐籍制度的梳理，很可能导致对中国传统器乐文化、特别是传统乐种分类的重新审视。

第三节　乐户与小令三千

“小令三千”，是对乐户中女乐们的具体要求，这种要求应该是源自唐宋时代。“令”是为命令以让人执行。酒令为此义的引申。韩愈《人日城南登高》诗

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999 年，第 278 页。

曰："盘蔬冬春杂，罇酒清浊共。令征前事为，觞咏新诗送。"朱熹注引刘贡父曰："唐人饮酒喜以令为罚，今人以丝管讴歌为令。"① 可见酒令仍有命令之意，只是从"以令为罚"而逐渐演变为一种文体了。著名学者任二北先生对令、歌令、酒令、打令均做了考证，他写道：

"令"字，原为律令、命令之意。《说苑》善说篇云："魏文侯与大夫饮酒使公乘不仁为觞政。不仁曰：'君已设令，令不行，可乎?'"……唐孙棨《北里志》，每谓唐妓须学歌令，为席纠。元稹诗注中，有"觥使""觥录事"之名，与上引《醉乡日月》内之"律录事""明府"等，皆所以发号施令者。《云谣集·内家娇》云："善别宫商，能调丝竹，歌令尖新。"李义山《杂纂》"时人渐癫狂"条内，亦有"孝子说歌令"一项。"歌令"二字，应视作一件事，谓酒令之托于歌唱者，对其他酒令之仅托于言词者而言，并非指歌与令之两事也。苏莫遮"善能歌，打难令"，分指二事，与此义别。至于"打令"之令，与"歌令"之令，意义正同，为酒令中所应用之小舞与小唱；仍指酒令，并非舞势。宋人沿用此类酒令所用较短之调，乃谓之"小令"，作为一种文体，并用以概括词中所有一切之短调。南宋耐得翁《古杭州游录》曰"嘌唱，谓上鼓面，唱令曲小讴"，犹是此意。花蕊《宫词》："新翻酒令著词章，侍宴初闻忆却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍钞将。"所谓"著词章"，即上文皇甫松书中第十七之"著词令"，乃指酒令所用之辞，不仅为语言宣述而已；而且是乐曲之歌辞，须表现于歌舞者；比较繁复，赖有"赐本"传钞，方不至遗忘。其所钞者，可能兼包歌谱、舞谱，或行令时判定分数之规章等，初不止歌辞而已。韩偓诗："著词暂见樱桃破"，谓著词之歌也。……

"打令"包含在唐人之俗舞中，可因上列朱熹语以肯定之。打，犹舞也。《羯鼓录》："璡常戴研绢帽，打曲。上自摘红槿花一朵，置于帽上。……奏《舞山香》一曲，而花不坠落。"白居易《江南喜逢萧九彻》诗："旧曲翻调笑，新声打义扬。"即义阳子曲，蔡南史，独孤申叔因义阳公主事作，见李肇《国史补》下。

① 罗竹风主编：《汉语大词典》(1)，上海辞书出版社，1986年，第1117—1118页。

施肩吾《云州饮次》诗："巡次合当谁改令？先须为我打《还京》。"指还京乐曲。清俞敦培《酒令大观》引施诗，列"打还京"条，乃不详三字之义。改令已详叶文。范摅《云溪友议》下，谓"裴谌、温岐作《杨柳枝》，当时饮筵竞唱打令。"失调名云："令筹更打《江神》。"孙光宪《更漏子》云："歌皓齿，舞红筹。"可知"红筹"即"令筹"，而"打"正谓"舞"也。盖唐人酒令中，专有一种曰"抛打令"，当筵歌舞，其曲曰"抛打曲"，二曲均见白居易诗注。如《抛毬乐》《调笑》《杨柳枝》《香毬》《莫走》《舞引》《红娘》等，皆是。惟元稹诗"岘亭今日癫狂醉，舞引红娘乱打人"，"打人"之说，未晓，或亦指舞人而言。其不属"抛打"名义，而仍在著词范围中者，尚有《南歌子》《上行杯》《望远行》《下次据》等调，亦入酒令为歌舞。抛打而外，又有"按打"之说。上列皇甫松《醉乡日月》目录内，列"并著词令第十七"及"按打第十八"，李调元丛刊本醉乡日月内，"按打"作"按门人"，未知何说。惜皆有目无文，不知究竟。若臆测之："并著词令"，谓歌辞也；"按打"，谓舞也。唐人于试舞谓之"按舞"，"按打"或亦此意，犹谓预演而加以考按也。

惟筵间令繁而时促，每次歌舞，不得不求其简短。叶文："劝酬之际不便长歌，故皆短章。因名小令，"亦是此意。《北里志》称："有良家子，误陷其中，则无以自脱。初教之歌令。"正因歌令较简，易学，故初即教之。诸曲之歌舞，既入酒令，必被简化。延之后世，遂仅有"送、摇、招、邀"四状而已。疑乃就类似敦煌六谱所见之十三字中，省略得此四字者。例如《杨柳枝》，原属健舞，舞容甚盛，由白居易诗多篇，可以概见；其舞谱内容之长短，至少当如《浣溪沙》。但既属"饮筵竞唱打令"之《杨柳枝》，料必省略为四状之小舞而已。《北梦琐言》载卢虔灌罢夔州，以与薛保逊近亲，至沣州，慰省。还至邮亭，回望而哭曰："岂意薛保逊一旦接军事，李判官打杨柳枝乎！"至于朱载堉所举《康衢》《尧民》两舞中之四转，亦用"送、摇、招、邀"四字，盖借用唐人小舞之所用耳。臆测如此，未知中否。又若《唐语林》八，所谓"今人不复晓其法，唯优伶家犹用手打令以为戏"，俞敦培《酒令大观》谓"授手打令，疑即今之拇战"，亦不确。及南宋以后，犹沿"打令"之名，

内容完全变换者，皆后世之事，与唐人无涉，界限必须划清。①

半塘先生对与“令”相关词语的梳理非常精到。令在唐代与筵宴文化有着密切关联，而筵宴之中乐是少不了的，从令词、打令到形成一种专门的文学与音乐体裁，经历了唐宋两个朝代。

令词从唐代兴起，但成为一种体裁风格之成熟的样式是宋代的事情。诚如半塘先生所言，“惟筵间令繁而时促，每次歌舞，不得不求其简短”。所以，令一般是短小的。歌舞令词自然不会是长篇巨制。唐代许多入乐的短诗，其实就是在筵宴中得以经常歌唱的令词了。诗人高适、王昌龄、王之涣“旗亭赌唱”②，可以成为这种歌唱令词很好的注脚。

按朱熹所云“唐人饮酒喜以令为罚，今人以丝管讴歌为令”，这里的令词出于筵宴之饮，并逐渐演变为音乐文学样式，酒令是这种形式的主要代表，但却非酒文化的专利。中国是茶的故乡，史籍所载，茶令也为这个过程推波助澜。人们也在饮茶时行令助兴。宋人王十朋《梅溪文集》：“予归，与诸友讲茶令，每会茶志一物为题，各举故事，不能则罚。”所举故事，都与茶有关，答错则输，输者只许闻茶香，眼巴巴地看着别人饮茶。据说宋代词人李清照常与丈夫著名金石学家赵明诚行茶令，十有八九都是赵明诚败北③。酒令输了则罚饮，茶令输了则是不许饮。友人相聚品茗之中生出许多乐趣。《梦粱录》载：

大凡茶楼多有富室子弟、诸司下直等人会聚，习学乐器、上教曲赚之类，谓之“挂牌儿”。人情茶肆，本非以茶汤为业，但将此为由，多觅茶金耳。又有茶肆专是五奴打聚处，亦有诸行借工卖伎人会聚行老，谓之“市头”。大街

① 任二北：《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年，第156—158页。

② 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏剧论著集成》（1），中国戏剧出版社，1959年，第109—110页。开元中诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮，梨园伶官亦招妓聚燕。三人私约曰：“我辈擅诗名，未定甲乙，试观诸伶讴诗分优劣。”一伶唱昌龄二绝句云：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚帆孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”“奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”一伶唱适绝句云：“开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。”之涣曰：“佳妓所唱，如非我诗，终身不敢与子争衡；不然，子等列拜床下。”须臾，妓唱：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”之涣揶揄二子曰：“田舍奴，我岂妄哉！”以此知李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。

③ 孙必鹏：《唐宋“斗茶”之风及流行茶具》，《中国文物报》1998年6月10日星期三第3版。

有三五家开茶肆，楼上专安着妓女，名曰“花茶坊”，如市西坊南潘节干、俞七郎茶坊，保佑坊北朱骷髅茶坊，太平坊郭四郎茶坊，太平坊北首张七相干茶坊，盖此五处多有吵闹，非君子驻足之地也。更有张卖面店隔壁黄尖嘴蹴毬茶坊，又中瓦内王妈妈家茶肆名一窟鬼茶坊，大街车儿茶肆、蒋检阅茶肆，皆士大夫期朋约友会聚之处。①

由此可见，茶肆是重要的娱乐场所，无论是酒令还是茶令，都与筵宴会聚娱乐相关，而这些场所又是乐籍中人卖艺的好去处，这为令词提供了发展的温床。

“以丝管讴歌为令”，令词是丝管伴奏下演唱的一种形式。那么，其演唱者究属何人呢？在唐代，正是以教坊乐籍为主体的女乐。作为专业乐人，她们更多参与筵宴俗乐的场合，除了掌握多种的乐器演奏外，歌舞成为安身立命之本，这就是宋代以下的典籍中多以“女记小令三千”的道理了。

所谓女乐，又称女伎、女妓、宫妓、乐妓，是乐籍中的女性。《杨太真外传》说杨贵妃“善击磬，拊搏之音泠泠然，多新声，虽太常梨园之妓，莫能及之”②。讲太常梨园之中乐籍人员为“妓”者，这与其后的教坊成为管理妓女的机构有着直接的关联。其实，唐开元天宝年间的太常、教坊，特别是梨园中的女妓亦成为皇帝和王公贵族的玩偶。除了专为皇帝表演的一群，更多的宫中乐籍承值于宫廷，也到宫外的许多场合演奏或演唱。按一般的理解，太常是礼乐机构，而俗乐归教坊所辖，但实际上，宫中无论是太常和教坊都是演奏俗乐的。所谓有区别，则是宫中太常乐工更多是要应酬礼乐，教坊则是以承应俗乐为主的。《唐国史补》载，德宗朝李夷简因战功受恩宠，“每宴乐，则宰臣尽在，太常教坊音声皆至，恩赐酒馔，相望于路”③。

太常与教坊音声都出现在宴乐的场合，这与《杨太真外传》中的记载是一致的。

承值于宫中的乐籍女子们，多因色艺俱佳而选入。《乐府杂录》载：

---

① 吴自牧：《梦粱录》卷一六《茶肆》，浙江人民出版社，1984年，第140页。
② 乐史：《杨太真外传》，《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年，第136页。
③ 李肇：《唐国史补》，古典文学出版社，1957年，第27页。

开元中，内人许和子，吉州永新县乐家女也，入宫因名永新，能变新声。高秋朗月，喉啭一声，响传九陌。一日大酺于勤政楼，万众喧哗，莫得闻鱼龙百戏之音。永新乃撩鬓举袂，直奏慢声。广场寂寂，若无一人。①

《开元天宝遗事》载：

宫妓永新者善歌，最受明皇宠爱，每对御奏歌，则丝竹之声莫能遏。帝常谓左右曰："此女歌直千金。"②

可见其技艺之出类拔萃。同书讲歌妓念奴亦是因色艺俱佳受宠：

念奴者，有姿色，善歌唱，未常一日离帝左右。每执板当席顾眄，帝谓妃子曰："此女妖丽，眼色媚人。"每转声歌喉，则声出于朝霞之上，虽钟鼓笙竽嘈杂而莫能遏。宫妓中帝之钟爱也。③

后世"念奴娇"的词牌想必出于此。唐·张鷟《朝野佥载》云：

太宗时，西国进一胡，善弹琵琶，作一曲，琵琶弦拨倍粗。上每不欲番人胜中国，乃置高会，使罗黑黑隔帷听之，一遍而得。谓胡人曰："此曲吾宫人能之。"取大琵琶，遂于帷下令黑黑弹之，不遗一字。胡人谓是宫女也，惊叹辞去。西国闻之，降者十数国。④

在唐代乐谱尚不完备的情况下，宫中乐人完全凭借记忆，便将刚刚听过的曲子重复弹出，技艺、记忆甚是过人。就是这些乐人同样为国家赢得了荣誉，成为大唐声威远播天下的功臣，甚至可以说为国家的稳定与发展做出了巨大贡献。

---

① 段安节：《乐府杂录》，《中国古典戏剧论著集成》（1），中国戏剧出版社，1959年，第46—47页。
② 王仁裕：《开元天宝遗事》，《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年，第99页。
③ 同上，第75页。
④ 张鷟：《朝野佥载》，王云五主编《丛书集成》，商务印书馆，1936年，第63页。

承值于王府的乐籍人员也多有声色技艺出众者：

宁王宫有乐妓宠姐者，美姿色，善讴唱。每宴外客，其诸妓女尽在目前，惟宠姐客莫能见。饮欲半酣，词客李太白恃醉戏曰："白久闻王有宠姐善歌，今酒肴醉饱，群公宴倦，王何吝此女示于众。"王笑谓左右曰："设七宝花障，召宠姐于障后歌之。"白起谢曰："虽不许见面，闻其声亦幸矣。"①

京师教坊也有设置于宫外的，即宫外教坊。这些场所，成为文人雅士经常出入之地：

长安有平康坊，妓女所居之地，京都侠少萃集于此，兼每年新进士，以红笺名纸游谒其中。时人谓此坊为风流薮泽。②

实际上，这些乐妓常常与达官显贵、文人雅士者存有一种依附关系。所谓依附关系，是指法律允许范围之内的互相需要。虽然这些女乐身份卑微，却由于声色俱佳，常为达官显贵所宠幸，为文人雅士所青睐，为时人所称道赞赏，历史上"妓"的一个主要层面就是歌舞艺人。身处贱籍的歌舞艺人们周旋于达官显贵、文人雅士之间，也以出色的歌舞和多方面的才能证实了自己所存在的价值。《全唐诗》就收录有21位妓女作家的诗篇，共136首③。如昆吾先生所言：

至唐代，诗家不仅从妓女身上获得永不枯竭的创作源泉，而且还必须借妓家的歌唱以扬名立世。据统计，在《全唐诗》收集的四万九千四百零三首诗歌中，有关妓女的就有两千多首。这表明，唐代文人的咏妓诗在唐代诗歌中已占有一定的地位了！④

① 王仁裕：《开元天宝遗事》，《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年，第100页。
② 同上，第79页。
③ 徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社，1995年，第200页。
④ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996年排印本，第472页。

在人们的眼中，妓女仅是出卖肉体的贱人。然而，当我们认真地稽按典籍，追溯妓女的源流时，头脑中便会产生与上一观点截然不同的看法："原来中国的妓家，竟是音乐的传人，文学的化身，亦且是社会繁富的象征。"①

王书奴先生在《中国娼妓史》中说："我看古今最不守旧，随时代风气为转移者，莫如娼妓。时代尚诗，则能诵诗作诗；时代尚词，则能歌词作词；时代尚曲，则能歌曲作曲。我看了唐、宋、元诗妓、词妓、曲妓、多如过江之鲫，乃知娼妓不但为当时文人墨客之赋友，且为赞助时代学术文化之功臣。我们还忍心以贱隶婢子待遇她们吗?"②

陶慕宁先生对宋代的官妓、营妓之能词者进行了考证。他讲道：宋代官妓、营妓斡旋于词客骚人左右，用弦索笙簧演奏他们的歌词，在浅斟低唱之余，也时时陶醉于那种低昂错落、纡徐婉媚的韵味之中。一些聪明颖悟的妓女，更渐渐地悟出了个中三昧，学得了填词的技法，于是乃将自己心中的恩恩怨怨谱入乐章，传之坊曲，成为词苑中令人瞩目的一支新军。清人叶申芗《本事词·自序》中云："且有红楼少妇，紫曲名娃，才擅涛笺，慧工浪语。改山抹微云之韻，灵出犀心；吟花啼红雨之篇，巧偷莺舌。折来官柳，真蜀艳之可人；插满山花，羡严卿之侠气。"

这一段话实涉及四名宋代名妓，都以擅词著名。第一位名琴操，隶杭州乐籍。一日，州副守闲唱秦少游的【满庭芳】，错吟成"画角声断斜阳"。琴操在旁纠正说："画角声断谯门，非斜阳也。"副守感到惊奇，便笑着问她能否将全首词改韵而歌。琴操不假思索，当即吟出："山抹微云，天连衰草，画角声断斜阳。暂停征辔，聊共引离觞。多少蓬莱旧侣，频回首，烟霭茫茫。孤村里，寒鸦万点，流水绕红墙。　　魂伤，当此际，轻分罗带，暗解香囊。漫赢得青楼、薄倖名狂。此去何时见也，襟袖上、空有余香。伤心处，高城望断，灯火已昏黄。"

这虽然只是一种文字游戏，但琴操能于片刻之间，巧易新韵，而且仍熨贴原意，流转自如，足见其灵心慧性。据说她后来受了苏轼的点拨，削发为尼。

第二名陈凤仪，隶成都乐籍，尝为太守张方平所眷。"成都守将蒋龙图内召，郡饯。时乐籍陈凤仪侍宴，辄歌自制【洛阳春】以侑觞云：'蜀江春色浓如雾。拥

① 东郭先生：《妓家风月·自序》，北岳文艺出版社，1990年。
② 徐君、杨海：《妓女史》，上海文艺出版社，1995年，第198—203页。

双旌归去。海棠也似别君难，一点点，啼红雨。　　此去马蹄何处？向沙堤新路。琼林赐宴赏花时，还忆着、西楼否？’蒋大赞赏，仍厚赐焉。”

第三位也是蜀地的歌妓，姓名已无可考。她曾在饯别府官的宴席上赋送行词一首，以遣词命意的诙谐洒脱为人称道。词云：“欲寄意，浑无所有。折尽市桥官柳。看君着上征衫，又相将、放船楚江口。　　后会不知何日，又是男儿，休要镇长相守。苟富贵、无相忘。若相忘，有如此酒。”词调盖出此妓自创，后定名为【市桥柳】。

最后一名为天台营妓严蕊，蕊字幼芳，善琴弈歌舞，丝竹书画，无一不精，色艺冠一时。间作诗词有新语，颇通古今。善逢迎，四方闻其名，有不远千里而登门者。

严蕊因赋【如梦令】小词深得天台郡守唐仲友赏识，后来朱熹挟私怨罗织仲友罪名，指其与严蕊为滥污，因坐蕊于狱，刑鞫供状。蕊抵死不肯诬攀仲友。不久，朱熹改除，新任巡按岳霖怜其病瘁，命作词自陈。严蕊略不构思，即口占【卜算子】一词云：“不是爱风尘，似被前缘误。花落花开自有时，总赖东君主。去也终须去，住也如何住。若得山花插满头，莫问奴归处。”于是判令从良。①

《雍熙乐府》中有一套用仙吕宫调撰写的曲子，题名《赠妓》，作者已无可考，只知系元人，全套曲文如下：

【点绛唇】淡扫娥眉，粉容香腻，娇无力。绿鬓云垂，旖旎腰肢细。

【混江龙】性资聪慧，对着这风花雪月有新题。金篦击节，翠袖擎杯，妙舞几番银烛暗，清歌一曲彩云低。朝朝宴乐，夜夜佳期。偎红倚翠，绣幌罗帷。生在这锦营花阵繁华地，逞风流在销金帐里，叙幽情在燕子楼西。

【油葫芦】则这送旧迎新有尽期，少年时能有几？我则怕镜中白发老来催，有一日花残色改容颜退，到头来怎是你终身计。床头又囊箧乏，门前又鞍马稀。趁青春若得个良人配，怎做得张郎妇李郎妻？

【天下乐】引得些俊俏郎君着意迷，使了虚脾，小见识，陷人坑侭深难见

① 陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社，1993年，第94—95页。

底。若得人父母嫌，搬得人妻子离，便趱得钱财多，有甚奇！

【那吒令】盈斟着酒杯，则不如桑麻纺织；轻罗细丝，则不如荆钗布衣；珍馐美味，则不如家常饭食。免得弃旧人迎新婿，到大来无是无非。

【鹊踏枝】昨日个叙别离，今日个待相识，眼面前秋月春花，头直上兔走乌飞。叹光阴白驹过隙，我则怕下场头乐极生悲。

【寄生草】早寻个归秋日，急回头也是迟。谁待要陪狂伴醉筵间立，谁待要迎妍卖俏门前倚，谁待要打牙讪讪闲淘气。少不得花浓酒酽有时休，那其间东君不管人憔悴。

【金盏儿】费追陪，笑相随，东家会了西家会，每日家逢场作戏强支持。擎杯淹翠袖，翻酒污罗衣。抵多少惜花春起早，爱月夜眠迟。

【后庭花】唤官身无了期，做排场抵暮归。则待学不下堂糟糠妇，怎做得出墙花临路歧！使了些巧心机，那里有真情实意？迷魂汤滋味美，纸汤瓶，热火煨。初相逢，一面儿喜。才别离，便泪垂。

【青歌儿】趱下些家缘家计，做不着盘缠盘费。不问生熟办酒食，他便要弄盏传杯，说是谈非，斜眼相窥，口角涎垂。吃得来东倒西歪醉淋漓，受不得腌臜气。

【尾声】跳不出引魂灵的绮罗丛，迷子弟。莺花队，费精神，花朝月夕。醉舞狂歌共宴集，樽席上做小伏低，敛愁眉强整容仪。你便是法酒肥羊不甚美，子不如绩麻撚絮，随缘活计，那其间方是得便宜。①

由府县教坊所管理的妓院，成为官宦之人以及文人雅士经常光顾的地方。在封建礼教的束缚下，女子无才便是德，一般说来，家庭女性在文化上没有什么要求，相夫教子便完成使命，所谓三寸金莲足不出户者，是不能随便抛头露面的。作为官宦以及追求丰富精神世界的士人群体，显然不能够从家庭关系中得到满足。特别是士人群体，在同类以外，更希望有异性知己，然家中妻妾很难完全占有其精神世界，府县教坊、青楼妓馆则成为这一群体的留连之处。女乐们虽然身处贱籍，却必

① 陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，东方出版社，1993年，第119—121页。

须掌握多种技艺，琴棋书画声色俱佳者更容易进入士人的精神世界，这是封建家庭妇女类型的女性所不可及的。这样，女妓与士人，歌者与听者，女乐与士人通过吟诗唱和、纵酒为歌，达成了心灵世界的沟通与互赏。宋王明清《摭青杂说》云：

> 春娘十岁时，已能读《语》《孟》《诗》《书》，作小词。至是，娼妪教之乐色事艺，无不精绝……有李英者，本与春娘连居，其乐色皆春娘教之。①

虽然说乐籍中人是不允许进入学堂读书的，由于职业的需要，特别是一些较高层次的乐籍却被娼妪教授“乐色事艺”，《语》《孟》《诗》《书》成为其必读书目，而这些恰恰是能够引起文人雅士共鸣的重要条件。女乐从小受到这些训练，善于交际，色艺俱佳、情感丰富，受到青睐在当时的社会形态下是理所当然的事情。同时，我们看到，在有乐籍的岁月，文人雅士也多有以女乐为题的诗词歌赋，这可以从唐诗、宋词、元曲、乐府之中得到证实。而女乐们也需要文人的诗词慰藉，特别是宫中乐籍，对好的诗词绝不放过，“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子”②。从宫廷到王府、高官显贵的宅第之中，从地方官府到市井民间，都有乐籍群体的大量存在，虽然身为贱民，操低贱的职业，却是封建社会中不可或缺的群体。

中国封建社会的教坊女乐充满血泪辛酸，她们以声色娱人，身处乐户贱籍，卖色卖艺，然而，正是她们成为中国乐籍制度下的传统音乐中不可或缺的有机组成部分。

第四节　鼓吹乐对民间音乐文化的影响

作为专业音乐艺人的乐籍，成为各个时代音乐文化的代表，必然对各个时期社会音乐文化产生较为深远的影响。

可以说，除了文人音乐诸如琴乐之外，影响中国传统音乐文化最深的器乐形式即是融入太常教坊、军旅、寺庙的鼓吹乐了，这是专业乐人体系下的音乐形式。中

① 参见《汉语大词典》(4)，汉语大词典出版社，1989年，第1288页。
② 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏剧论著集成》(1)，中国戏剧出版社，1959年，第109页。

国现时段的多种器乐形式都与其有直接或间接的关联。唐宋时代的教坊乐中有多种器乐形式，诸如粗乐、细乐，堂上乐、堂下乐，等等，这时的鼓吹乐是一个专署部类。教坊乐的多种演奏形式与演奏的场合有很大的关系。如同唐代宫廷中的坐部伎与立部伎一样，“堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听”。这显然是讲音乐有炫技和渲染气氛等不同的表现方式，坐部伎的演奏属于炫技派，更能表现音乐内涵，而立部伎的演奏则重在群体的效果，气氛的烘托。有趣的是，有些乐曲是坐部伎和立部伎所共有的，诸如《秦王破阵乐》等，显然在表现上应该是有所区别，也就是音乐的所谓“粗细”之分，其在乐器的组合使用上必然会有所差异。虽然演奏同样的乐曲，在堂上与堂下，在室内与室外，也必定会因演奏环境的不同，音响组合、乐器组合的变化，乐人技艺水准的差异而显示出变化。不同的组合形式在不同场合的运用，加之表演形式的日趋复杂而呈现多样性，这种多样性在朝野的音乐表演之中均有反映。但是鼓吹乐，却在这种变化之中越来越显示出用途广泛的一面，逐渐成为全国性的大的乐种类别。“鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶用之，僧道用之。金革之气，遍于国中”①。鼓吹乐逐渐占据了主导的、统治性的地位。僧道亦用鼓吹乐。

教坊乐的形式多种多样，但宋代以下的四十大曲者，是乐户们作为安身立命之必备，这代表了教坊乐籍体系的最高水准，无论宫廷、地方官府、军旅，只要是乐籍中人，其技艺水准多用此来衡量。从山西迎神赛社手抄本记载的曲目以及乐户后人演奏的乐曲相印证，均为鼓吹乐所囊括。太常教坊乐—乐籍（乐户、营户、寺属音声）—大曲—鼓吹乐，这条脉络是何等的清晰。从另一个层面看，鼓吹乐对多种音乐形式产生了至关重要的影响，现今传统音乐中被冠以笙管乐、吹打乐、丝竹乐、僧道乐、锣鼓乐等，都与鼓吹乐密切关联。有些是鼓吹乐的变异、发展、分支，有些则直接就是同类异名。

我们知道，乐籍中人分许多层面。在宫廷长役和轮值者，服务于王府、各级地方官府、军旅者，加上寺属音声，成为一个相对完整的专业音乐体系。居住于地方上的乐籍，因年老而脱离宫廷、军旅的乐户、营户，以及战乱等种种原因流散民间

① 顾炎武著，黄汝成集释：《日知录集释》卷五《木铎》，岳麓书社，1994年，第168—169页。

的乐户，必定对民间音乐文化的发展产生至关重要的影响。而且，乐户们在服务于官府的同时，也面向社会。除籍之后，乐户们失去了以往的恩主而直接服务于社会，更使得专业乐人对民间音乐文化产生直接的作用。所以，乐籍制度一直影响着民间音乐文化的发展。毕竟非专业的、自娱自乐型的民间音乐文化，总要受到主流文化的影响。各个时期的主流音乐风格、形式与种类都会在民间有不同程度的反映。换言之，各个时期的民间音乐文化与专业音乐文化既有区别又相辅相成。下面，我们对山西民间所存的乐户后人班社与非乐户后人所在班社演奏的音乐作一点比较，以期对专业与民间音乐文化的同步现象管中窥豹，有大致的认识。

在山西，除了庞大的乐户专业艺人群体外，还有许多民间以自娱性为主的乐社组织，百姓称其为“自乐班”“票儿班”“秀才班”，乐社自称“同乐会”“雅乐社”“音乐会”“八音会”等。其奏唱的音乐与乐户们的音乐是何种关系呢？其实，除去一些人文方面的因素，就音乐自身来说显示出相当的趋同性。

音乐作为陶冶性情、宣泄情感的一种艺术形式，是人类生活中必不可少的，劳动者辛勤劳作之余即兴的娱乐也较为普遍，更何况还有一些巨商富贾为了自己的娱乐需求而养着乐班。对现今山西民间所存的这些自娱性的音乐究竟属于何种性质，要进行具体的分析。

山西民间传统器乐按照现今的乐种分类有鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐、宗教音乐等数种。其中鼓吹乐又包括唢呐主奏的鼓乐和笙管主奏的笙管乐两大类。鼓乐俗称粗乐，笙管乐俗称细乐（是否沿用宋代以来的粗、细乐概念也未可知，对粗、细的概念尚有多种不同的解释）。在山西，鼓乐、鼓吹乐已经成为乐户音乐的代名词。宗教音乐者，是在历史演变中逐渐自成体系的。无论是佛教音乐还是道教音乐，在历史上的各个时期都受到了燕俗之乐—教坊乐—乐籍文化的影响，我们在前面已有论证。锣鼓乐者，可以说是由军乐—鼓吹乐演化的分支，与道路、卤簿、仪仗相关联，是乐户、营户所必备。丝竹乐者，可以视为乐器组合形式的不同变化，既然乐户们在迎神赛社供盏之时和在广场中所奏的音乐都有粗细之分，乐人在宫中以及多种非室外的场合，诸如为达官显贵在室内演奏时也有不同的乐器组合形式，并非所有的乐队组合都是唢呐和笙管主奏的。以上两种组合是鼓吹乐的主要组合形式，但并不意味着乐户们演奏的乐曲仅有这两种组合。我们可以从山西地下

出土和地面古建筑上面的专业乐人们演奏音乐的壁画、砖雕、石刻中强化这种认识。毕竟，在唢呐成为鼓吹乐的主奏乐器之先，筚篥、笛子作为鼓吹乐的主奏乐器很是普遍。可以说，在有乐籍存在的历史长河中，所有的乐队、乐器组合形式都与乐籍群体有直接的联系。我们在这里着重分析山西的鼓吹乐与吹打乐之间的关联。

景蔚岗先生在对山西鼓吹乐与吹打乐分类的界定上提出了一种新的观念，即鼓乐是乐户班社所为，而历史上民间属于自娱性、非雇佣性的音乐班社所奏的音乐称为吹打乐。他认为：

> 鼓乐以雇佣性、礼仪功用性和程式性为基本特征，吹打乐则以非雇佣性、自娱性和即兴性为基本特征。①

从组织形式以及人文背景方面来看，这种划分有一定的合理性。但就其音乐来说，鼓乐，或称鼓吹乐与吹打乐之间并无十分严格的区分。首先，两者间的乐曲有着相当的一致性，其次，乐队组合与主奏乐器均相同。作为吹打乐，虽然有一些曲目属于当地民间小调的改编，但多数还是将其时社会音乐的主流曲目吸收进来。如山西五台地区流行的“八大套曲”，即现在通称的“山西八大套”笙管套曲和唢呐套曲（《推碌碡》《青天歌》《箴言》《傍妆台》《劝金杯》《鹅郎》《十二层楼》《大骂玉郎》），即是清代末年五台东冶镇的郎中赵成贵所集。应该指出，上述曲目为其所集，而非所创。所有曲目均为当时社会上流行者，赵成贵只是将其集大成。毕竟这些乐曲是由单一的曲牌连缀而成的套曲形式，或是原先即为套曲，被重新拼装，甚至有可能其中有些曲目即是赵成贵的原样记录，但显然不是赵成贵的创作。

“吹打乐套曲中的曲牌联接是松散型的，联接什么曲牌也因人和乐班而异”。景蔚岗先生举晋城市和邻近平顺县的同名吹打套曲《十样锦》的例子，说明各自联接曲牌的差异性。平顺县《十样锦》由 18 个曲牌联接成，晋城市《十样锦》由 11 个曲牌联接成。“两首同名套曲不仅在篇幅大小、曲牌多少上悬殊巨大，曲牌名

---

① 景蔚岗：《吹打乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，1999 年终审稿。

称也多不相同”[1]。此外，他还对吹打乐中同名曲牌的音乐大相径庭，同一班社演奏的不同名套曲的颇多相同之处作了比较，以说明吹打乐的即兴性和灵活性。

景蔚岗先生在此对吹打乐的界定是从自娱性、即兴性和非雇佣性的角度加以论证的，并将其与乐户所演奏鼓吹乐的雇佣性、礼仪功用性和程式性加以区别。认为：

> 山西民间吹打乐和鼓乐是性质完全不同的两个乐种类型。民间划分吹打乐和鼓乐是历史中自然形成的，各有特定的含蕴。音乐学者习惯以乐器配置和音乐结构划分民间鼓乐和吹打乐，只是一厢情愿，隔靴搔痒。民间约定成俗以乐人出身、乐班历史、音乐的使用功能作为区分吹打乐和鼓乐的依据，结论是言之有理和令人信服的。[2]

的确，在学科观念发达的今天，我们应该从更多的层面与视角来审视曾经研究过的对象，并将研究引向深入。但我们是否应该注意在以新的视角审视研究对象时，避免将以往研究中合理的成分也加以否定？

鼓吹乐是中国历史上贯穿两千余载的一个大的音乐种类，广泛运用于宫廷的礼典、道路，军旅、地方官府以及民间的风俗节日等，在历史上亦是约定俗成。当所有的专业乐人都归入乐籍的范畴之时，演奏鼓吹者亦与“贱籍”的概念有了不解之缘，至少在雍正除乐户籍之前的观念是如此。但正是这种观念使得人们在认识鼓吹乐的时候，总是将其与乐籍联系在一起，城门失火，殃及池鱼，对乐人的鄙视自然而然对其音乐也就有了不愿等同的想法，从而生发出不同于其称谓的诸多名称。将鼓吹乐和吹打乐视为两个乐种，其实更多考虑的是文化内涵的层面。对吹打乐所强调的是其自娱性和即兴性，但从渊源上讲，则不可否认其与鼓吹乐有密切关联。山西的吹打乐是喜好音乐的自由人的行为，他们将鼓吹乐中的许多曲牌以“拿来主义”的姿态，相对随意地按照自己的喜好重新组合，加之非雇佣性的因素，演

---

① 景蔚岗：《山西民间吹打乐申论》，《中国音乐学》2000年第2期。
② 同上。

奏者多是业余爱好和消遣娱乐，不以承揽红白喜事赚钱为目的，只是参与当地民俗节日、庙会、各种庆典以及公益性的演出。如果我们在对其文化背景进行分析研讨时注意到这些，则可加深对鼓吹乐延伸意义上的认识。毕竟，作为松散型的业余乐社和“松散型”的乐曲灵活组合在历史上很难成为音乐的主流形式。

实际上，鼓吹乐与吹打乐之间有主从关系，或称派生关系。如果抛开文化背景方面的人文因素，单就音乐形态来看，无论是乐队组合，还是乐器使用，以及音乐的结构与形式，都可以视为一回事。分析乐种是不能回避这些重要因素的，否则会有舍本逐末之嫌。我们对现存民间的乐种进行分析研讨，既要注意到音乐本体方面，又要注意到文化意味，二者均不可偏废。不可因人文观念的引入而将本体方面给忽略了。其实，我们在分析鼓吹乐与吹打乐之间的关联时，也是注意到其人文观念的。

就乐种而言，各地因习惯称谓之不同，将本来同一性的东西给予不同的名称，这种情况并不鲜见。如果我们仅从名称上讨论，则有可能将其归为不同的类别，造成概念上的不一致性。蔚岗兄对山西鼓吹乐与吹打乐之间关系的讨论，其意义在于从民俗以及文化人类学的角度对乐种进行文化内涵深层的辨析，是一种新的视角。只是这种分类是否具有普遍性还有疑问。从《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》来看，其乐种的分类为“吹打乐”“丝竹乐”“锣鼓乐”“弹弦乐”“拉弦乐”“佛曲”“道曲”等①，干脆没有鼓吹乐的目类，是否浙江省就不存在鼓吹乐呢？是否浙江省被命名为吹打乐者在历史上全部为“自娱性、即兴性和非雇佣性”的音乐班社所为呢？显然不是这样。远的不说，自宋都南迁，鼓吹乐在临安时期的宫廷与府县教坊均很兴盛，从《都城纪胜》《武林旧事》《宋史》等多种典籍中可强化这种认识，而且尚有浙江乐户的记载。这表明南宋政权承继了教坊传统，其宫廷依样要旌旗鼓吹、道路、卤簿者，现在浙江不用鼓吹乐的称谓，却不能说其没有鼓吹乐，只是当地人们的习惯称谓不同。显然将鼓吹乐与吹打乐分为不同乐种，从人文因素的角度对山西的情况进行分析，这样相对合理，却不能适用于整个乐种的分类者。

---

① 参见《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，中国 ISBN 中心，1994 年，第 1953—1963 页。

同样的问题也反映在《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》中，在道教音乐目下有40多个鼓吹乐曲牌①，如此，既反映出目前传统乐种分类以及概念上的不一致性，同时也是民间的现实所在。袁静芳先生针对乐种研究对象的客观性所存在的问题指出：

> 过去研究中多偏重乐种音乐本身特性的分析研究，缺乏总体的、综合的、客观的社会文化背景的认识观念。因此，在研究音乐本质的同时，应进行多方位的社会文化背景考察，以认识乐种产生、发展、变异的社会诸因素，并探求该乐种在中国传统音乐艺术文化中的层次与地位，这里实际上涉及到乐种研究对象观念更新的问题。②

的确如此。许多研究者在进行乐种研究之时缺乏整体的把握，多局限于各地的现状来看问题，因此就有见木不见林之感。而有些在此基础上进一步研究的文章，也没有对不同地区相同或相近的乐器组合，相同的曲牌或者曲牌名称不同却曲调相同或相近的现象进行系统深入的分析研讨，就事论事者居多，缺乏对以上所讲的这些现象内在联系的认识，将本来属于一个东西的事物割裂开来，对深入研讨造成了障碍，实为憾事。静芳先生的新著《乐种学》对目前乐种研究中存在的问题有相当深入的思考，她清楚地看到了诸多研究中的局限，从乐种的类型性模式结构层面提出了自己的见解：

> 由于乐种历时性的时代标志特征，一个古老的乐种，往往某一形态同时或先后存留几种模式结构，它是历代音乐文化沉积的表露；同时，也是乐种传承性、变异性的必然结果。③

这是非常精辟的、具有战略性眼光的论述，正是乐种的传承性与变异性，所以会显

① 参见《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，中国ISBN中心，1997年。
② 袁静芳：《乐种学》，华乐出版社，1999年，第3页。
③ 同上，第5页。

现出不同的变体形态。鼓吹乐的情况正是如此。

依照乐种“类型性模式结构”的观念，以乐人为本加以审视，则可看出在乐籍制度下的中国音乐传统始终有一条主脉贯穿其间。这就是在各地所存留的传统音乐中，在被现代音乐工作者冠名为山东鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、山西鼓吹乐、山西八大套、晋北笙管乐等诸如此类名称的音乐中，为何会有如此多的曲牌相同或相近，乐器组合使用大多一致的道理。以上的这些称谓都是后人所加。我们应该对这些问题给予较多的关注，理清中国传统音乐的发展脉络以及现存的类型性模式结构。鼓吹乐经历了上千年的演化，成为明清以下的中国用途和分布最为广泛，影响最为深远的乐种。它的影响不仅仅是在专业音乐领域，而且渗透到社会音乐生活相当多的层面，甚至包括寺庙音乐，顾炎武在《日知录》中已经将此表述得很清楚。至于山西民间自娱性班社所演奏的被冠以“吹打乐”名称者，其实更多是士庶阶层的人们有意识将自己与乐籍中人相区别所为，换言之则是世俗观念的因素而非音乐本体的因素。我们在进行音乐学的分析之时，是否应该考虑到这些呢？

景蔚岗先生注意到：

> 因人的交流，八音会与鼓坊出现曲目合流现象。八音会的曲目被鼓坊吸纳，鼓坊的曲目八音会也演奏。如《大得胜》《五台八大套》等。

我们知道，作为鼓坊（鼓房）者，在山西民间的概念较为清晰，就是指乐户后人们，是“行内人”“行户家”。他们既为乐户的后代，所传曲目一般说来相对传统，而且熟知各种礼仪程式，在何种场合演奏何种乐曲，都有一定之规。当然，社会发展到现今，为了适应新的需求和人们审美观念的变化，他们不断接受新的东西，在发展与交流之中产生一些变异实属必然；对于“八音会”，在某些地区人们的概念是比较清楚的，认为应该是非乐户后人所组成的班社。上党地区音乐艺人们的这种意识比较强烈，如果对非乐户后人的班社，诸如将“红衣行”的艺人们称为乐户，则被视为是一种侮辱。

穿一件很简易的红布小褂——用一幅红布，中间开个口，头从口中探出，前胸

后背各一片红布，无领无袖。当地因这种行头称其为红衣行①。

闫钟先生对上党地区民间乐队的调查认定：

> 所谓“八音会”是民间乐队的一种组织形式，成员全部由当地百姓组成，以唢呐吹奏为主，吹、拉、弹、打兼备。最初只在民间为社火等活动提供吹打服务，以自娱为主；所谓“红衣行”据说是由八音会演变而来。八音会本来“办事”不挣钱，后来挣开钱就成了红衣行，他们得名是因其穿红衣服“办事”。他们与乐户的区别在于，八音会不办红白事，后虽办红事，但绝不办白事（现在另当别论）。红衣行也主要是办婚事，只在个别地方办白事。一般白事均由乐户来办。因乐户办白事要穿白氅，含有为主家戴孝的味道，因而招来外人包括从事吹打的红衣行和八音会的白眼。
>
> 在田野调查之初，由于三者皆从事吹打活动，我们误把一些八音会、红衣行的艺人当作了乐户的后人。在当地，也发生过这种现象。据高平市红衣行艺人苏黑人讲：有一次他到沁水县办事，当地人称其为“龟”（错把他当成了乐户），惹得他大发雷霆，认为是对他极大的污辱，从此以后再不到沁水县办事。②

但并非所有的人都这样认定。我们在忻州地区调查中曾经多次问起民间艺人和从事传统音乐研究的学者，他们均认为，忻州地区所谓八音会是抗战以后才有的称谓，而且是当地民间乐社的通称，包括乐户后人的班社和非乐户后人的班社。我们看到，现在非乐户后人组成的班社，受到当今社会经济发展的影响，已经很少有仅仅是自娱自乐为主的了，更多走向职业化或半职业化，所谓“非雇佣性”已经不存在。若称“即兴性”，可以说现在的两种班社都有这种倾向。当然，作为乐户后人音乐的传统性保存得更好一些，并因熟知礼仪程式而受到年长些人的尊重，前面讲到的平遥乐户后人由于传统乐曲演奏的“地道”而享誉一方。但这一群体亦受

① 景蔚岗：《吹打乐述略》，《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，1999年终审稿。

② 闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，群言出版社，1998年，第861页。

到现今社会观念的巨大冲击，因此才有我们在辽阳市看到的一幕，即老乐人面对“对棚”者（以年轻人为主体，在乐队中加入电子琴和架子鼓等乐器）的竞争，不得已打起了架子鼓。随着社会的发展，受到冲击的绝对不仅仅是乐户的后人们，也包括所谓另类的八音会班社。当这些班社都不得不演奏当今的流行曲，当电子琴、架子鼓、西洋管乐器进入民间乐队，当录音机代替了乐队，当许多民俗礼仪程式作为封建迷信一起被革除，当乐户后人熟知礼仪程式的优势渐渐衰减的时候，这一切都在变。这种变化绝非仅仅是对乐户后人的，即便是八音会所传承的“传统乐曲”，也同样受到社会审美观念的冲击。应该看到，乐户后人们适应社会的能力是相当强的，正是千百年来社会对他们巨大的不公磨炼了这一群体的忍耐力和生存的能力。无论在历史上还是现实社会中，从经济形态来看，他们都不属于弱者，起码比居住地一般农户的生活水平要高。正因如此，我们在采访中才不断听到来自这一群体（含乐户后人和非乐户后人）的抱怨，说现在搞八音会的人越来越多，活儿也越来越不好干了，早些年每个月可以干二十几天，现在能干十多天就不错了。竞争日趋激烈。所以如此，还是经济利益的驱使。当然，也要看到世俗观念的逐渐淡化，乐户后人非行内婚的比例越来越高，一些传统观念比较“顽固”的地区除外，多数地区鄙视乐人的观念已经淡化，因此才有许多非乐户后人与其一起搭班演出的事情。

对一些乐种的定名是否准确，值得重新加以审视。其实，现在的一些乐种称谓，是近人按照各自划定的乐种原则所加，非历史上所固有。当我们以乐人为主线，对中国传统音乐的历史脉络进行梳理，则感觉到虽然从区域文化概念上的确是有各自特色的一面。但从整体说来，这些所谓的乐种，正如袁静芳先生所言，其实很可能是一个东西的不同表现方式，或是在不同历史时期、不同区域的变异。但无论怎样变化，其作为一个体系的特征是十分明显的。当然，我们也应该看到变异后的情形，但变异并不能割断与主脉之关联的。

如果不是考虑到中国音乐的传承有一条主脉，而仅仅从区域化的风格特征等诸方面考虑，很可能将历史上是一个整体的东西分而论之，从而以多个乐种加以解释。当我们以历史音乐学研究的层面将这条主脉梳理清楚，便会知晓许多大家认为是多个品种的东西，其实只不过是同一东西的不同变体，是同一形态在历时的空间

内所存留的不同模式结构，是同一乐种传承性、变异性的必然结果。黄翔鹏先生“传统是一条河流”的著名论点，道出了问题的根本，我们所要论说的正是这条河流的主航道与支流间的关系。他指出：

> 随着时间而流变的中国音乐可以比作从远古一直流到现在的大河。如果说吴淞口的入海处是这条长江的今天，我敢不限次数地再三宣布：这里的宽阔江面中有的是来自源头、来自金沙江等地的活水。①

何以金沙江等地的“活水”会流至吴淞口？就音乐文化说来最为重要的原因应该归结为制度的保证，这就是乐籍制度下的轮值轮训制。当然，由于受到各地方言与区域文化的影响，音乐在各地产生了相当程度的变异，而被命名为各自不同的名称也无可厚非，毕竟乐籍制度被禁绝之后，乐户后人面对生存的压力，重新定位选择恩主时，必然要考虑到区域性人群的需要，而不再像以往那样由太常和教坊组织，必须轮值轮训而使其奏唱的音乐相对统一了。乐籍被禁绝对传统音乐文化的最大影响就在于音乐的内容与形式上更具多样性、区域性。对民间所存的种种音乐形式与乐户文化的关系有整体的把握、统一的认识，看到现在被认为是多个乐种之间内在的关联，看到制度对音乐文化的具体影响是十分重要的。当我们看到唐宋以来大曲与鼓吹乐的关系，看到鼓吹乐在明清以下传统音乐文化中的主导地位，看到乐户除籍之后生态环境变化之时鼓吹乐形态之多种变异，对现存民间的所谓多个乐种就会重新定位，这正是我们着意要论说的问题。

① 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证》，《文艺研究》1989 年第 4 期。

第六章　乐籍文化研究的现实意义

乐籍文化，是中国封建社会在一个相当漫长的历史时期的现实存在，以往对乐户这一群体缺乏足够的认识，或者说没有引起足够的重视，以致听任乐户后人所承载的中国传统音乐文化自生自灭。虽然我们所研究的方方面面都与乐籍有着直接或间接的关联，但却没有明确乐籍制度在此间的主导作用。没有对制度、对主脉整体把握的研究，必然导致条块分割，见木不见林，因而难以把握实质。音乐文化是人创造的，更多的研究只是“对事不对人”，其局限显而易见。当我们换一个视角，以乐籍制度下的乐人为主线，在多年来相关研究成果的基础上，从乐户问题入手展开研究，则很可能对传统音乐文化研究的各个层面都会有新的认识。

第一节　对寺庙音乐的重新定位

佛教进入中国之后，两晋和南北朝直至隋唐时期是其大发展的阶段，而南北朝至隋唐时期又是中国乐籍制度的生成和发展期，这一时期佛教寺庙中演奏音乐的人群的身份地位如何，演奏的乐曲应该如何归属，都是值得认真探究的。我们以往在研究佛教音乐时，往往将佛教传入的时间与西域佛曲传入中国相联系。但随着乐籍制度以及对敦煌破历的研究，这种认识显然是失之偏颇。寺属音声概念的引入，导致对寺庙音乐分时段、层面的重新认识。张弓先生在谈到佛教乐舞艺术时写道：

> 佛教禁僧徒观听伎乐。内律称“受十戒者，不应观听伎乐等”，认为伎乐激发淫荡之心，无益持戒。道宣因而严厉地主张：“伎乐，淫荡之器，本非眼心所怀，……理宜焚毁，用旌惩革。”佛教又认为，好的音声有益于感化人

心，使众生的心柔软；心柔软容易受化。所以又提倡以音声因缘供养佛。伎乐臧否不一，其实同权力动机的变化相关连。上层僧侣或为化众，或为追求声色之乐，提倡伎乐供养；他们同时又高唱戒律范众，不许僧徒观听伎乐。这是权力者的双重标准。①

张弓和姜伯勤先生所提到的佛寺，主要是敦煌和五台山，可见当时这两地在中国的佛教界影响之大。以上两处寺庙群在当时都是严格的律寺，按照律条僧尼不得观听音乐，更谈不上亲自演奏了。当时在寺庙中演奏的音乐究竟是何种音乐？演奏音乐的群体究竟是何种身份？通过对敦煌破历和文献的比较研究，这个谜底终于被揭开：既然是律寺，僧尼都不得动乐，佛教需要扩展自己的势力与影响，当时的寺庙已经成为区域性文化中心的地位，作为供养的音乐在当时被纳入寺庙的记载是相当多的，寺庙诸佛需要实时供养，而律寺的僧尼甚至连观听音乐都被禁约，如何解决这一矛盾，成了当时的一大难点。通过“破历”的记载看来，这是由寺庙专门养的一群，其身份和社会地位都属“贱口”的一群。作为供养人，既可能是官府拨遣，也可能是寺庙从宫廷以及地方官府乐籍中引入。由于梵音与汉语的巨大差异，佛教进入中国之初，其梵呗并没有一同引入，所谓佛教音乐是笃信佛教之人将当时社会上的音乐形态加工改造或直接引入的结果，宫廷与各级地方官府之中的太常教坊乐师乐工在改造中间起了重要的作用，“佛教名义下的乐工之乐”就是这个道理。我认为，在当时的寺庙中奏乐主要是“化众”的作用，至于上层僧侣的“声色之乐”显然不应是主要的，特别是在敦煌和五台山这样戒律严格的寺庙群中更应该如此。“供养之乐”应该是当时寺庙中的音乐形态。

开皇年间，昙延为“帝师”，隋文帝改太行南麓之昙延本寺——中朝山云居寺为“栖岩寺”，并敕太乐令齐树提，“造《中朝山佛曲》，见（现）传供养”。所谓“现传供养”，即同时派乐队到栖岩寺演奏这一部特制《佛曲》，以为供养。

武则天时，皇子李旦的崇义坊故居、隋正觉寺原址，重建为招福寺。长安二年（702），宫中出“等身金铜像一铺，并《九部乐》、南北两门额，上（李旦子，唐

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社，1997年，第854—866页。

玄宗李隆基）与岐、薛二王，亲送至寺”。《九部乐》是隋唐朝廷宴享演奏的九部大乐，每一部乐的奏演阵容都很庞大。朝廷用全套《九部乐》供养招福寺，意味着这支伎乐队，拥有演出《九部乐》所需的众多歌舞伎、乐工、乐器，以及其他人员和设备。如此规模的皇家伎乐供养，前所未见。唐代宗自宫中出《仁王经》至资圣、西明两寺，以宝舆承经，“导以音乐、卤簿”；每年七月望日，代宗又自宫中出盂兰盆，陈于诸寺观，当日“幡花、鼓舞，迎呼道路”。这送经的“音乐”，送盂兰盆的“鼓舞”，都是皇室给寺院的伎乐供养。《续高僧传·慧胄传》记载，隋京师清禅寺还选取寺院奴婢——净人和家人，学习舞蹈，供节日娱乐：“寺足净人，无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞。每至节日，设乐像前，四远同观，以为欣庆。故家人子弟，接踵传风，声伎之最，高于俗里。”京寺选取“净人”学“鼓舞”，表明佛寺“乐人”有来自寺领贱口的。吐蕃占领敦煌时期，寺领土地上的主要劳动者是“寺户”。他们向寺院交纳地租，承担力役。奉仙等乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科①。

从以上的史料和张弓先生的分析中可以看出，当时的寺院尚有一个奴婢阶层、即寺庙依附人口的一部分。宋代开封大相国寺有“梵嫂”者，则很可能延续着这一传统。在寺庙中上演伎乐者，基本上是贱口音声，而非是由僧尼所为。应当看到，正是宗教信仰和权力制度以及戒律之矛盾多重支配下所形成的寺庙中实时供养的特殊社会群体，使寺庙音乐成为在相当长的时间内的普遍现象。这些在寺庙中实行实时供养的乐人归各地的“僧司”所辖。这一时期寺庙中的“戏场”“百戏”“散乐”等，均是这一群体所为。“乐僧”群体是在寺庙文化的不断发展过程中逐步形成体系的。同样，寺庙音乐是在吸收、融合与发展中不断完善的。佛教音乐历来不是“纯粹”的，总是受到各个时期世俗音乐的影响。无论是佛教入华的初期，还是在发展的各个历史阶段均如此。应该区分僧尼富于音乐感的诵经与作为供养人的寺属音声为寺庙演奏的音乐之不同，也应注意到寺属音声人融入寺庙后的情况。当寺庙的戒律有所松弛的时候，则由僧尼们自己奏乐，成为特有的“乐僧”群体。

① 张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社，1997年，第854—866页。

从乐器组合的角度也可看出佛教音乐受到俗乐的影响。一般讲来，庙堂音乐是笙与管作为主奏乐器的组合，也有使用笛子的，而这几种乐器是中原所常用的品种。笙是中国最早的和声性乐器，早在周代就应用于宫廷，笛子的产生不晚于汉代。管子的前身是筚篥，可能是北方民族的乐器，也可能是由西域传来者。而中国汉唐时代的鼓吹乐，也是筚篥、笛、笙等乐器作为主奏。由此说来，这与佛教音乐在乐器的使用上体现出相当的一致性。

佛教音乐的许多曲牌包括套曲与俗乐是一致的。从佛教音乐的曲体结构来看，无论是联曲体、套曲、单曲，还是宫调体系均与俗乐没有什么本质的区分。

与俗乐的不同点在于，许多佛教音乐的曲名是专用的（当然，这也要看到其时代特征），反映了其作为宗教文化所特有的一面；题材是其专有的，这一点，俗乐倒是借鉴了其许多，毕竟这也是佛教的愿望，即教义的普及与深入社会。

通过对寺庙音乐的整体分析，由此引发寺庙音乐与俗乐的关系问题，诸如北京智化寺所存的音乐究竟是宫廷音乐还是释家音乐，都有必要重新加以审视并进行具体分析。我们认为，京音乐体系的寺庙音乐是宫廷乐工音乐与寺庙音乐相融合的结果。

对乐籍文化进行梳理的启示在于从宫廷、王府到地方官府，乃至军旅和寺庙音乐文化的一致性。对轮值轮训制度认定，使得我们对以往归为不同门类音乐形态之脉络的认识清晰起来。许多我们以为是已经失传的宫廷音乐，其实可以从现存民间的音乐中找到；许多我们向来以为是俗乐的东西，其实很可能是当年宫廷中的雅乐；许多我们以为是寺庙、道观等宗教音乐的东西，其实在历史上恰恰是俗乐。

佛教音乐是这样，道教音乐更是如此。所以我们说，无论是佛教音乐还是道教音乐都与乐籍制度有着紧密的关联。虽然在演进的过程中逐步形成了自己的体系，但其中无论是乐器的组合，乐调、乐律甚至乐曲在相当长的历史时期都与乐籍中人有着相当的一致性。当乐籍制度被禁除，中国音乐的传统通过多种方式得以保存，一是随着被除籍的乐人来到民间，作为专业乐人在逐渐形成的多种音乐民俗中得以传承音乐传统；再者就是通过宗教的形式（包括佛教和道教），将以往乐籍中人传播至此的各个时代的主流音乐形态加以保存，虽然这其中有一些乐曲成为专为寺庙

和道观所创作者，但有相当数量的曲目其实就是各个时代传统音乐主流形态的近乎原样的保存。

第二节　对不同乐种的重新认识

通过对乐籍制度所承载的音乐文化传统的历史定位，以往被视为不同类别的音乐品种获得了重新认识。比如，对鼓吹乐历史源流脉络的认知，可了解在历史上的不同时期其内涵有着相当的变化。这体现在鼓吹乐的使用范围、外延与内涵的变异、乐队的组合、主奏乐器的变化、乐曲结构的衍变等诸多方面。对鼓吹乐进行较为全面的分析，则有可能导致现今被认为属于多乐种音乐形态被重新认知，由此将鼓吹乐这棵“大树”的主干与枝杈理清。这绝非是要将学者们长时期的研究成果轻易否定，而是要使乐种学的理论更增添历史感，使得中国音乐文化传统在乐种发展演变的脉络上更加清晰。这与运用现今的分类法对乐种进行分析并不矛盾，我们所强调的历时与实时的结合，恰恰是对乐种学理论的丰富。

二十世纪下半叶，从事中国传统音乐研究的学者们以对祖国丰富文化遗产抢救整理的责任感，本着务实的态度并通过不懈的努力，对各地现存传统音乐的情况进行排查，并与历史上的多种音乐形态相比照，得出许多乐种、曲种属于“活化石”的结论。诸如昆曲、西安鼓乐、福建南音、苏南吹打、十番锣鼓、北京寺院音乐、山西八大套、冀中管乐等，都呈现出相当的“化石”性。这无疑是现代观念下的一种学术观照，但这其中的许多称谓毕竟是现代人的命名，在历史上它们究竟是各自独立，还是属于一个统系，都值得更进一步探究。比如西安鼓乐，李石根先生讲到：

> 鼓乐，民间原无此名，只以“细乐”或“乐器”称之。后来由于各种鼓在这一乐种中起着主要作用，我们便在1952年给它定了一个名称叫“鼓乐”，以后就沿用下来了。①

---

① 李石根：《西安鼓乐艺术传统浅识》（上册），中国音乐家协会陕西分会、陕西省文化局1980年油印本，第1页。

西安鼓乐，其中不少的曲调源于宋元词曲牌，又以南北曲为最，用宋代俗字谱记写。近几十年来，虽然对西安鼓乐的研究已经有相当的成绩，但仍很难说已经理清了脉络。这一点，对西安鼓乐的研究倾注了毕生精力的李石根先生有着十分清醒的认识，他认为：对西安鼓乐有待更深层的研讨①。武文斌先生认为，在目前西安鼓乐中“自南北朝到明清各代的曲目均有保存，只是各代曲目多少不同而已。这也可以看出自唐宋以来，各代教坊的音乐家及梨园的演奏家们，为完善这些曲目及其结构和演奏形式等方面发挥了作用，经民间艺人及专业演奏家们世代师承相传至今”。武先生对西安鼓乐中历朝所存曲目作了一些考证，其中“如《后庭花》，《隋书·乐志》中有记载。……在唐教坊的曲目中《贺圣朝》《春光好》《满园春》《柳青娘》《望江南》《乌夜啼》《虞美人》《下水船》《鹊踏枝》《后庭花》《十拍子》《甘州歌》《小梁州》《贺圣乐》等名曲在西安鼓乐中均有曲目流传。如《送京娘》系宋代曲，《拿鹅》系元代曲，《朝天子》系明清时代的曲目等”。武先生认为“西安鼓乐的历史源远，曲目丰富、结构完整、曲调优美，看来它应该是历代教坊专业音乐家的创作，并经历代民间音乐家的吸收、发展、完善，以其古老的形式保留至今”②。据杨荫浏先生的调查可知，西安“几个重要的鼓乐社”背景各不相同，有的说是源自将军府；有的出自道门，“安来绪先生，他也是道士”；有的为僧侣所授③。但这只是传至近代的一些说法。虽然西安鼓乐是流行于陕西西安地区的一种民间器乐乐种，是现阶段主要在春节、夏收、冬闲及各种集会庙会场合演奏的鼓乐形式，不等于历史上演奏这些乐曲的乐社均为民间自由人士组成。雍正禁除乐籍的重点区域即是山西和陕西。隋唐时代，京师长安汇集了全国最优秀的乐籍。虽然宋代京师移至汴梁，但考虑到制度与传统的延续性，加之各王府、地方官府的存在，乐籍人士依旧众多。至于元代以下，陕西的乐户依然相对集中也是不争的事实，否则便不会有雍正除乐户籍时对此地的专门关注。所以，我们在对西安鼓乐进一步深入研讨时是否应该注意到历史流变这个层面？毕竟这些乐曲无论是乐谱、乐调、曲目等多方面与教坊乐存在相当的一致性。

---

① 李石根：《西安鼓乐还必须深入研究》，《中国音乐》1999年第1期，第1—4页。

② 武文斌编著：《西安鼓乐曲选》，陕西旅游出版社，1999年，第7—8页。

③ 参见中央音乐学院民族音乐研究所编《陕西的鼓乐社与铜器社》，1954年油印本，第7—10页。

昆曲者，主要是宋元时期的南北曲在明代以下的集中反映。史籍记载宋代教坊中杂剧已经成为十三部色中的正色，而元代的制度是禁止乐籍以外的人士表演戏曲、散乐的①。这种曲牌体戏剧形式的渊源显然与教坊乐籍制度密切相关。

关于福建南音，其源说法不一，有五代时入闽为官的王审知将中原的音乐带入、与后蜀孟昶郎君和花蕊夫人有密切关联等种种说法。这些是否为南音的源头，还有待更深入的探讨。从南音的乐器形制、演奏技法、记谱法、曲牌名、乐调、唱词以及乐队组合和乐曲类型来看，均与唐宋时期的音乐形态有着千丝万缕的联系。近年来，学者们对南音的“指”“谱”“曲”从以上诸方面以及其文化学意义上的分析论证，越来越清晰地表明其所具有的化石性。但对于南音为何与唐宋音乐有如此密切的联系等方面的分析，却稍显苍白。何以如此，还是缺乏制度层面的研讨。说王审知将音乐带入有一定的道理，毕竟唐宋时代作为高官是要有乐户承应的，王府、州县衙门中也需要这一群体。还应看到，宋代皇都南迁，教坊乐自然也随之带入，《梦粱录》等多种著作中都可以明晰这一点。宋代的泉州有东方第一大港的地位，其海上通道距南宋都城临安是相当近的。从制度层面考虑，教坊乐系统在此应该有相当的反映，这从南音所保存的曲目（以及曲牌连缀体的梨园戏、莆仙戏中）中可以证实。如此多的曲牌绝大多数是可以演唱的，而演唱者多为女性，在历史上是否为教坊女乐应该予以考证。既然为东方第一大港，商埠发达，也必定是乐籍更多聚集的重要因素。随着国家政治中心北移，远离都城的八闽之地渐渐处于一种相对封闭的状态，从而使得此前的音乐形态得以化石性的保存。梨园戏、木偶戏、莆仙戏所体现出的宋文化遗风已经成为学人的共识。对于福建南音，难题在于如何将遗存的曲目进行剥离，分清哪些属于唐宋时期的乐曲，哪些属于其变体，哪些属于明清时期的演化以及后来的新创。但不管怎样，毕竟应该看到宋都南迁后此地有过一段繁盛的时期。福建南音，民间雅集性乐社之前究竟是如何存在？很有必要从制度与乐人的层面作进一步深入的研讨。

苏南吹打与十番锣鼓，显然也是鼓吹乐的分支。“十番”的称谓使用比较广泛，并非仅见于苏南一带。《中国民族民间器乐曲集成》的成果更使我们强化了这

① 《元典章》载：“本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬演词话人等，并行禁约。”

一认识。浙江、山东、河北、山西的器乐曲中，均有十番，只是不及苏南对此称谓的使用如此集中。苏南吹打的曲调也是源于“唐代歌舞，宋代词调，元、明代以来的南北曲”，不能不说与乐籍制度相关。正是乐籍制度使得这些乐曲得以长期的留存，这依然是“四十大曲，小令三千”的道理了。既然“扬州瘦马”是为乐籍中人，而且南京乐户在官书中也有明确的记载，那么所传承的必然也是教坊乐的统系，现在用于民间婚丧喜庆场合的吹打乐曲牌，何尝不是历史上的鼓吹乐？《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》中并无鼓吹乐的称谓，但绝不能无视历史。江苏与浙江的吹打乐，其实就是历史上的鼓吹乐，只是如同浙江的乐户在后期称为“堕民”者，属于区域化的称谓罢了。

北京寺院音乐、山西八大套与宫廷和地方乐籍之关系，无需赘述。这两种音乐形态其曲调来源“也多源于唐宋词调和元明时期的南北曲”①，其记谱法也与宋代俗字谱有着相当的一致性。凡此种种，均不难看出乐籍制度下音乐文化的一致性。

至于冀中管乐引起学者们的青睐，其处于天子脚下的优越地理条件是一个重要因素。二十世纪五十年代杨荫浏等先生对定县子位村音乐会的调查拉开了对冀中管乐全方位研讨的序幕。其后有多位学者关注于此，对冀中的乐社进行了系统的调查。虽然对其内涵尚远未吃透，但研究成果足以令人鼓舞。对民间乐社调查的难题之一，在于许多资料属于口头传承，因此很难追溯久远。实际上，对冀中乐社人员的早期身份还远未查清。张振涛先生近期的一些调查与研究值得关注，他认为冀中乐社人员的早期身份是官府乐籍人员，而且是层次较高的、服务于宫廷的教坊乐籍中人：

> 我们有理由相信，今日冀中地区民间的笙管乐社、鼓吹乐社的前辈，就是那些散落于京畿、编配乐籍而随着封建经济的发展渐渐变为以耕为业，自食其力，半农半艺，即成为自耕农的乐户。因此，从他们身上发现继承先辈的较高的文化素养，较深厚的传统，就不难理解了。身怀厚积的民间乐户从府县被选送宫廷，艺高年衰的宫廷乐工又从禁宫散落京畿，这种交流使地处畿辅的近邻

① 郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社，1998 年，第 159 页。

近府中，厚积着具有极高艺术旨趣、极高音乐技术的传人。另外，流落“寺观民家”不但只是乐师，还有乐器。……不难推测，随着每一代封建王朝的衰亡，使附属朝廷的大量供职人员，包括宫廷乐师及他们所带的乐器散落民间，其间，亦当也有乐谱随身。这些在历史上籍配乐户的乐师们，也一定会把他们技艺、乐谱广为传播。我们认为，这是冀中地区音乐会如此普及的重要历史原因之一。

一般说来，隶属乐籍者可分为两类。一类是供奉宫廷并由皇室供养的专职乐舞伎人，一类是身处民间，待命应召，以备宫廷府县征调使役的乐户。后者常常是前者的主要来源。……京畿地区的民间乐师的先辈，属于后者。①

图 65　河北固安屈家营音乐会在演奏

京畿地区民间乐师的先辈属于宫廷中供奉的专职乐舞伎人，还是身处民间待命应召的乐户，这要作一些具体的考证，我们以为尚不能一概而论。从轮值轮训的角度来看，宫廷中的乐籍人员除长役者外，还有相当数量是属于轮值的。各个朝代规定虽然有所不同，但年老体弱者显然不会留在宫中，宫中遣散乐人的事例并不少见。除此之外，我们特别应该关注的是雍正除乐户籍。当乐籍禁除，除了留下一批技艺精到者在宫中培训从民间招募的庶民乐工之外，宫中教坊的乐籍人员必然要大量放归民间。除籍后宫中乐人的流向值得探究，有些可能回归原籍，有些则可能被官府就地安置，散落在京城的周围。当然，在除籍之前京城周围有待命应召的乐籍人员，也是顺理成章。

冀中地区的音乐会社一般可分为两大类型，即南乐会和北乐会。两者之间最大

① 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载乔建中、薛艺兵主编：首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，山东友谊出版社，1999 年，第 278 页。

的不同即是南乐会收受费用，名正言顺地奏乐收钱，而北乐会又称“善会”，一般不主动收费。是否有这样一种情况，即北乐会的先民们很可能是当年宫廷中供奉的乐人们在除籍之后散落京畿周边者，自恃“高雅”而不流俗。固安屈家营音乐会的两面大旗上书“与民同乐”“为民分忧”。北乐会在丧家院内铺红毡搭棚演奏，即是说北乐会者，虽然其先民除籍流落民间，不得不务稼穑之时，却保留了那么一点“清高”，在社会变革的过程中，失去了以往的恩主，为生计改作他业，但却时时不忘曾经执事于宫廷的那一份“荣耀”。而作为收费的南乐会只能在门外演奏，从称呼多用不雅之辞来看，其先民有可能是地方官府所属乐籍人员。所以这样讲，是因为雍正禁除乐籍之后，河北各地方官府依然有官鼓手，他们虽然也吃官饭，却比宫中乐籍低一个层次，因此更实际一些，更懂得如何生存，更适应恩主的转换。在乐籍制度下，宫廷与地方官府中的乐人“俱是配隶之色”，在身份上没有本质的不同，但毕竟因宫廷与地方乐籍的不同归属，在同色之中便有了所谓“高下”之分，这似乎是北乐会数百年保持一份“清高”的道理了。因此我们说，北乐会的先民很可能是宫廷除籍后散落京畿周围者，而南乐会的先民则有可能是在地方官府执事或待召者。

图 66　河北固安屈家营音乐会钹王在演奏

如此说来，冀中管乐、“吹歌”也是与乐籍制度有千丝万缕的联系。冀中管乐根据学者们调查的范围而命名，其实，就音乐会社而言，绝对不仅限于保定与衡水地区，就其所传承的乐曲而论，非上述地区的乐曲也体现出相当的一致性。这在《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》的普查中得到证实，中国艺术研究院音乐研究所的研究人员近年来在廊坊等地的调查也说明了这一点。而且，典籍所载，明清时期的邯郸府和河间府也是乐籍中人聚居之地，至于当年经常成为罪犯发配地点的

沧州，乐籍也大量存在。随着普查和研究的深入，可能会逐渐修正以往的观念，以往的命名体现出的显然是一种区域化的阶段性的认识。

传统音乐中具有化石性的种类，绝不仅限于以上数种。将以上的音乐形态作为化石性的种类列出，除了其自身具备“化石性”的条件外，与学者们对这些音乐形态投入的关注和研究的力度有着直接的关系。如果不是杨荫浏与曹安和先生对《苏南吹打曲》（音乐出版社 1957 年版）的收集整理，可能其影响也不会像现在这样大；如果不是杨荫浏、李石根、冯亚兰以及吕洪静、武文斌等多位先生对西安鼓乐研究如此投入，并形成了群体效应，西安鼓乐的知名度也许不会这样高；智化寺京音乐和山西八大套均是学者们以其学术眼光刻意关注的效应。是否其他区域的音乐形态就不具有这种“化石性”呢？显然不是这样的。从《中国民族民间器乐曲集成》所反映的情况看，的确应该对中国音乐文化传统重新认识。难道新疆木卡姆就不具有化石性吗？各地许多与唐宋词乐、元明南北曲有着密切的关联的音乐形态不具有化石性吗？我们说，以上数种音乐形态除了其自身的价值，更有赖于学者们关注的程度。自然，一个相对长的历史时期内人们有这样的认识是至关重要的，这是一种阶段性的认识。相信随着“集成”工作的全面完成，它的意义绝对不会仅停留在资料的层面，必定会使学者们对中国的音乐传统在微观、局部认识的同时有宏观的整体把握，将制度与音乐本体结合起来的研讨，会导致对中国音乐文化传统方方面面的重新认知，会有更多的新成果问世。

黄翔鹏先生针对传统器乐研究的现状指出：

> 几乎没有一个传统乐种可以宣称：我们已对它的律、调、谱、器之间诸种联系做过全面、系统的研究，对于传统乐种与有关古乐调的历史联系问题，更是未曾见过任何重大突破的了。①

的确，我们应该对传统乐种进行全面、系统的梳理，但问题在于：看不到各乐种之间历史上的内在联系，从局部论证的多；缺乏对乐种的脉络、变异、辐射的点与面

① 黄翔鹏：《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社，1997 年，第 27 页。

和区域文化之间音乐形态的关联的把握，缺乏社会制度和乐人层面对音乐文化的具体影响力的认识，是影响研究取得突破性进展的重大障碍。正如黄先生所分析的，许多学者“理性上相信中国音乐传统深厚，实践上却参不透古今关系，误悬书本上讲的‘中和韶乐’古、雅标准，却认不出身边习见的古传珍宝”；“有的心知炎黄文化的音乐宝藏何在，却又苦于讲不清、说不出，守着原生矿石，又怕新法的冶炼、解析弄毁了原有的宝贵成分”①。“传统乐种是在历史中形成的，不是按照人们头脑中的形式分类法而形成的，它们常常不守规矩而要越出形式分类的藩篱”②。的确，如果看不到历史上同一乐种的不同乐器组合形态、乐调的内在关联以及主奏乐器的演化关系，看不到现今所谓多乐种之间曲牌同与异的关联，看不到乐种的历史沿革与演化过程，对现存民间的种种音乐形态进行分析研讨之时，很有可能将原属于一个乐种变异之后的不同组合视为不同的乐种分而论之，这也是“新法冶炼”的负面影响。

我们想借用先哲孟子的一句话：“今之乐，犹古之乐也。”这并非是怀古、复古，而是通过现存民间的音乐感知中国音乐文化的传统。黄先生讲道：晚清姚燮有《今乐考证》一书，“‘今乐’而需‘考证’，他明确认识到，这是传自久远的传统音乐”③。这便显现出中国音乐传统“移步不换形”的魅力，而这种魅力所以能够持之以恒，还应归结于制度的保证，轮值轮训上下一千又数百载，才使得“今乐”（传统音乐）保存了久远的音乐传统。人们常说，中国音乐的历史是一部“哑巴”音乐史，这显现由于音乐文化特殊性的无奈，毕竟我们无法听到由古人所演奏和演唱的音乐（不似绘画、雕塑等艺术形式），然而，当我们从制度与乐人的层面与音乐的主体接通，将存活的传统音乐从历史音乐学的角度进行观察，可能会真正认识到中国传统音乐文化的厚重，甚至可能是“哑巴不哑”。

说现存民间的中国传统音乐中有多个历史时期音乐文化的近乎原生态的遗存，除了制度的层面以外，还要看到宗教与风俗的作用。我们在前面对驱傩仪礼与迎神赛社的关系进行了梳理，显现出宗教形态下的民俗仪式与传统音乐文化的关系。正

① 黄翔鹏：《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社，1997年，第147—148页。
② 同上，第25页。
③ 黄翔鹏：《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990年，第115页。

是出于对鬼神的敬畏，当各个历史时期的主流音乐形态进入这一系统时，对仪礼、仪规和乐曲的使用严格规范，不可以有随意性，不可以偷工减料、任意增删，否则便是对神灵的亵渎以致招来祸灾。这一系统中音乐与宗教仪礼、民俗的依附关系，是对各个时期传统音乐近乎原生态保护的关键所在。社会是发展的，传统也是在不断发展演化的，当我们理清这种变与不变的关系，便会对这一系统中的乐曲重新审视。

既然音乐是由人创造的，我们在此所做的研究，也是以乐人为主线，将中国音乐传统理出一个大致的脉络。这既是音乐学的视角，也是要以此为坐标，使许多尚未接通的音乐现象得以理顺，中国传统音乐的脉络才能够真正明晰。

第三节　对传统音乐构成的新认识

对于中国传统音乐由民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐几大块构成的说法，有一个如何看待的问题。的确，在社会发展的过程中，这几种形态都有着自己的个性。

民间音乐，是指在历史上和现实中民间生发的东西。我们应该从不同的角度加以认识与理解。其实，现在所谓民间音乐者，诸如鼓吹乐、丝竹乐、锣鼓乐、笙管乐等，其所奏的曲牌有相当的比例来自宫廷、军旅、宗教，虽然在发展的过程中呈现出区域性的特色，但总体上显示出相当的一致性和趋同性。当我们对民间音乐的构成作具体分析之时，则会发现其实有相当的比重非民间自产，而是在历史长河中不同时期主流音乐文化形态的积淀。我们现在所说的“民间音乐”，其实在历史上是很不“民间”的。就音乐文化说来，各个历史时期均会有非乐籍中人自娱性、即兴性的音乐创作，也会在各个历史时期留下时代的、区域化的印记，也有相当的独立性，这些自娱、即兴的创作一部分也会融入音乐文化的主流之中，但就乐籍制度的层面来看，的确应当对现在的“民间音乐”重新认识。

文人音乐，是一个很特殊的现象。在乐籍制度下，历代的文人雅士们浪迹其间寻找灵感与乐趣，他们许多的音乐创作是在乐籍中人的参与下完成，除古琴音乐等文人们修身养性自娱自乐者外，绝大多数音乐作品的首演即是乐籍人员。说文人音

乐与乐籍中人有着密切的联系或称依附关系是不争的事实，君不见唐诗宋词当中有多少相关的描述！许多文人成为宫廷、王府、高官的座上客，亦为茶楼、酒肆、风月场地等教坊乐籍相对集中地点的上宾，并从与乐籍人员唱和之中寻求家庭所不能给予的精神上的慰藉。“自赋新词韵最娇，小红低唱我吹箫”，因此，文人与乐籍又是一种相辅相成的关系，历代均如此。

宫廷音乐，是最不能孤立地加以认识的。虽然宫廷中有固定的礼乐与宴乐机构，演奏繁复的、钦定的多种礼乐，以及筵宴之俗乐等，这些音乐可能是太常寺和教坊乐官所创作，也可能是由各地的乐籍中人带来并予以加工，还有周边诸国和地区的音乐进入之后的融合。但因为轮值轮训制度，除特殊场合专曲专用者外，相当数量的乐曲是地方官府、王府与军旅中所共享的。一旦遇到社会的重大变革，宫廷中以及各级官府中的乐人们流散，便将宫中的音乐带至民间。而且，除籍后宫廷中的乐户们被遣散，高官显贵告老还乡之时由皇帝恩赐或将属于自己的乐籍带回，也是将宫廷音乐返播民间的重要因素。所以说，宫廷音乐在民间得到了一定程度的保存。

宗教音乐，也是一个很复杂的问题。起码佛教在进入中国之初并未将其音乐一并传入，虽然人们也从当时的西域接受了一些梵呗，但显然由于语言音调等多方面的因素，在其时并未构成佛教音乐的主流，中国的佛教音乐恰恰是佛教名义下的乐工之乐。现在佛教音乐中有大量的鼓吹乐曲牌，而民间鼓吹乐中又有一些与佛教相关的乐曲，一定程度上可以说明佛教音乐一直受到各个时代主流音乐文化的影响。

我们在分析中国传统音乐的门类和形态时，可以如此这般地加以归类，但以上所说的种种因素却是不得不加以考虑的。实际上，由音乐的特殊性以及多种因素所决定，现今被认定为民间音乐者，恰恰是内涵最为丰富者，是为宫廷、军旅、寺庙等音乐类型的集合体，这样的集合是乐籍制度不断结构与解构下的具体体现。

第四节　对传统音乐“高文化”现象的新认识

黄翔鹏先生在对中国传统音乐文化的研讨中，曾专文探讨“高文化”现象，他通过对 1848 年刻版的《碎金词谱》中两首用近世笛色工尺字、近世点板符号记

谱的乐曲《菩萨蛮》和《瑞鹧鸪》的分析研讨，说明以上两首乐曲与唐宋时期音乐文化之关系。他认为“古代这类乐曲既是经由‘国工’（国家级的音乐家）传授的，又是通过民间乐师与伎艺人传世的，而后者又更是令人得见此种遗存的主要渠道”。黄先生进而指出：

一、中国的传统音乐具有本国自己特有的高文化特点。它的古今关系不仅以“遗传基因”的方式联系着，而且可在一定范围和一定程度上发现某些能够辨认原貌的乐曲。例如宋代词人姜白石的歌曲等。

二、高文化的音乐并不纯为民间音乐的性质。它往往既含有民俗音乐的口头创作性质和即兴性，也同时含有专业音乐的严格理论规范，并且具有颇为完备的乐律体系。这是指它们在律、调、谱、器之间的关系来说的。

中国的传统音乐在很大程度上兼有民俗音乐和专业音乐的两种特点，并且把它们糅合、交杂在一起。这种交杂总是弄到难分难解的程度。

三、这种高文化的音乐在中国的文化历史条件下，又总是携带有可以辨认的历史信息，因而使得曲调考证成为可能。

所以，本文要强调的一个结论就是：研究中国的传统音乐，必不可以脱离中国的文化历史研究。①

何以民间乐师会成为传承传统音乐的主渠道？黄先生认为高文化的音乐中必须具备“含有专业音乐的严格理论规范，并且具有颇为完备的乐律体系”。乐户，其专业乐人的性质，加之层层筛选，从小培养，能够进入宫廷执番者又要不断进行考核，决定了其中代代有出类拔萃者。即便是地方官府与军中乐营之乐人，亦要不断掌握种种乐器，熟练种种乐曲，从而代继薪传。中国音乐文化，其内涵之所以丰富，一是由于其历史的悠久，再者则是如此久远历史基础之上的乐人专业化、制度化、统一性。上千载之播衍，使得音乐文化成为中国文化传统的有机组成部分，显露出高文化的特性，这表现在律调谱器的多层面。

---

① 黄翔鹏：《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》，《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社，1997 年，第 95—106 页。

作为乐律，是一方之人群在区域化的范围内不断积淀形成的音乐内部结构关系。中国乐律之发展，经历了长期的演化，千百年来，专业乐人们一直孜孜以求音与音之间的数理逻辑关系，宫调关系、律吕关系、旋宫转调、黄钟还原，等等，而这些音乐理论的主要创造实践者，恰恰就是身处贱籍的乐人。他们一直在与命运进行抗争，并为音乐理论与实践的结合上不断探求。我们看到，一些官员们常常剽窃乐工们的成果，并竭尽压制打击之能事，而乐工们身处贱籍，也常常表现出种种的无奈。万宝常的遭遇便是一例。

万宝常对音乐文化的贡献既表现在对音乐实践的精熟，也表现在对理论的归纳与创造，特别是在乐律方面。《隋书》中为乐户伶人列传的只有万宝常一人。技艺出众，才使得史家割舍不下，专门为其立传达八百言，历数其损益乐器、撰写乐谱，创旋宫之法，对律调深研，是一位极具创造性的音乐家。然而，正是其“乐户伶人”的身份，虽然太常乐官皆心服，但却总是遭到排挤，最终落得个饥饿卧病而亡的悲惨结局。

乐工是不允许考科举应功名的。读四书五经也不是他们的事情。他们所赖以生存的，是专司音乐歌舞。是否有这样一种情况，即对文化认识的相对性。我们常说，某人在某一方面的技艺精到，这也是一种文化的体现。文化，是指人类所产生的一切事物，只是今天人们将文化的含义狭义化了。似乎只有识文断字者，才称得起有文化。人们常常对音乐艺术院校学生的文化水平说长道短，这些人虽然技艺精到，却错字连篇，被一些人讥为“没有文化”。然而，大文化的概念是由多层面的文化聚合而成，通过音乐艺术院校进行长期训练，而达到相当水准之时，其实就是一种文化的具体体现。谁又能说舞蹈不是一种语言，音乐不是一种文化？从生活中生发和提炼出的这些代表人类文明的产物，又怎能不是文化？试想，在乐籍制度下，通过轮值轮训的不断传承，训练有素的乐工们不断创造与积累，带给他们后代的必定是更高的层面。乐曲的内容与形式，乐律、乐调、乐谱、乐器等无一不透露出这种高文化的特征，我想，这也就是传承到现代的民间乐人们虽然字识得不多，但其传承的音乐文化内涵却如此丰厚的道理。同样，这也就是黄翔鹏先生所常常讲到的中国传统音乐属于高文化的道理了。中国传统音乐文化，是中国文化传统的重要组成部分，乐籍制度下音乐文化的主要创造和承载者，正是身处贱籍的专业乐人。

由于“乐”在中国传统文化中的特殊地位，史学、哲学界对音乐史的研讨一直在进行，不足之处是由于音乐的特殊性，以及现今学科分类过细，导致缺乏音乐基础训练的人们在对音乐形态知之甚少的情况下很难有精到而深入的研究。虽然在对各个历史阶段的文化作整体性研讨之时，音乐作为一个不可或缺的门类必须提及，没有专研的探究常流于浅显，即便有真知灼见也不系统。而音乐史学界的文献研究虽然也取得了相当可喜的成果，但整体地看，对许多问题的研讨见木不见林、就事论事的多，宏观把握下的微观研究少。研究音乐史，综合性的史学功底是非常必要的，只是研究形态则显露出太多的局限性。作为文化重要组成部分的音乐，如果只是描述形态，必然导致割裂；音乐之特殊性，又使得史学家们在没有经过一定训练的情况下，很难对音乐的形态评头论足。音乐学院培养出的学者们，最大的缺憾是古文献功力不足，如何衔接，则成了不得不考虑解决的重要问题。缺乏宏观把握下对断代、专题深入细致综合性的研讨，停留在通史层面的音乐史，必然导致研究的滞后或者说少有突破性。

第五节　乐籍制度对周边国家的影响

中国封建社会的乐籍制度对周边的国家亦产生了深刻的影响，对日本的影响就是一例。林谦三先生在《东亚乐器考》中讲到：

> 大宝的《职员令》言伎乐师生：“伎乐师一名，掌教伎乐生。其生以乐户为之，腰鼓生准之。腰鼓师二人，掌教腰鼓生。”①

尚不知《职员令》的成书年代，但日本显然也是有乐户的。张前先生新著《中日音乐交流史》认为日本的乐籍制度是从中国唐代引入的：

> 日本在派遣遣唐使和引进唐朝音乐的同时，还仿照唐朝的音乐管理制度，

① 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年，第115页。

设立了隶属宫廷的管理乐人活动的音乐机构，主要是雅乐寮，以及内教坊和吹奏部。

张前先生引用《续日本纪》和《日本后纪》的史料，说明日本的雅乐寮由乐户人员充任：

圣武天皇天平三年（731）七月二十九日（乙亥）“定雅乐寮杂乐生员。大唐乐三十九人、百济乐二十六人、高丽乐八人、新罗乐四人、度罗乐六十二人、诸县舞八人、筑紫舞二十人。其大唐乐生不言夏藩，取堪教习者。但度罗乐、诸县、筑紫舞生并取乐户”。

奈良时代在日本宫廷中还设有内教坊，是仿效中国唐代宫廷的内教坊而设立的一所以教习女乐与踏歌为主的机构。……日本六国史中留有关于内教坊的若干记录：……“雅乐寮陈钟鼓，内教坊奏女乐。妓女百四十八人递出舞”。

至于鼓吹司，《日本后纪》恒武天皇延历十五年（796）十月二十七日（甲申），“定鼓吹司吹部号，置员三十四人。初大宝降。或注吹人，或著角吹，或称番上，或号吹部，名既不定，数亦无限。今定名吹部。准雅乐寮杂色生，乃听勘籍焉”。鼓吹司是日本学习唐朝鼓吹署的制度，主要为在宫廷仪式中演奏鼓吹音乐而设立的机构。①

日本仿照中国唐代的音乐制度，其宫廷音乐亦“取堪教习者”，其“度罗乐、诸县、筑紫舞生并取乐户”。而且其鼓吹司的乐人“或称番上”，也是轮值的。宫廷的乐人“乃听堪籍”。所有这些，均可以看出在日本较为全面地引入了大唐乐籍制度，由此也需要我们在进一步深入研究乐籍制度时对这一层面加以关注。

乐户，在雍正年间被禁绝之后，特别是其中的女乐，多在其后的时间内渐渐地改作它业了，即从事不出卖色相与肉体的与平民无异的劳作。在山西调查中得知，原先专门由女乐表演的一些段落，也渐渐被器乐曲所取代。这既是幸事也是憾事。

① 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999年，第42—44页。

幸事者，大量的女乐终于冲破了苦难的牢笼，向血泪斑斑的过去告别；憾事者，三千小令也随之渐渐消亡。但最近听到的一件事情很使人揪心。据南方某高校的一位音乐系主任讲，曾经有一位歌厅的老板到系里招聘毕业生，条件是女性、漂亮，技艺出众则更佳。并许诺除每月有固定的工资1500元收入外，会有相当可观的额外收入，可达数万元。当追问究竟是做什么工作时，老板直言是妓女。此位系主任感觉受到侮辱，正色道："那怎么能行！"老板诧异道："你们培养的不就是干这个的吗？"令人哭笑不得。

所谓乐籍者，在历史上作为一种制度是极残酷和不人道的。乐籍被剥夺了作为人的多种社会权利，因此被认定为"贱民"。特别是乐籍中的女乐，从事既有"声"（音乐歌舞）又有"色"（出卖色相肉体）的职业。虽然其奏唱的音乐可以给人带来欢乐，是一种精神上的愉悦与享受，勿庸讳言，此等人色也成为封建社会达官显贵以及有闲人等声色娱乐的对象。作为"乐"，既是狭义的又是广义的；这与文人雅士琴棋书画修身养性所为的"乐"显然是不同的。从而导致了乐之高尚与人之卑贱的二律背反。的确，妓女在历史上概念的含义之一就是女歌舞艺人，但卖艺兼卖身是封建社会制度下的无奈，毕竟作为在籍之人从制度上就决定了其必须以此为业，如若不是从制度上禁除，在籍之人想脱离苦海谈何容易！

* * * * * *

我们以历史上的山西乐户和现实中的乐户后人作为重要的考察对象，进而对乐籍制度下不同时段各个区域范围内的演化过程加以分析研讨，通篇是围绕着一种观念展开：即中国音乐文化传统究竟是由谁来创造的？是以何种方式创造和传承的？我们以为，中国音乐文化其主体恰恰是由身份"低贱"的专业乐籍创造的。在乐籍制度下，自上而下或称是自下而上形成了对中国音乐文化创造、发展与传承的完整体系。我们在对传统音乐研究之时，如果把握住这一点，则会对以往许多难以理解的问题有一种新的思路，在这种新思路的指导下再来对传统音乐进行整体研究，相信会有新的收获。

在调查与写作的过程中，常常在设定好调查对象以后还未见到其本人即传来已经过世的消息，令人扼腕。这些尚能够知晓乐籍文化深层的老艺人们越来越少了，而他们的后代在经历了"文化大革命"对传统的禁革之后，从其先辈那里承继的

仅仅是一些支离破碎的东西，很不系统。要想全面地了解实在是太困难了。真是要感谢长期扎根于当地的音乐文化工作者，正是这些有心人的积累，才使得对乐籍制度的研究能有现在的面貌。

观念是相当重要的，正是基于此，我才不揣浅陋在本文中提出制度和乐人的研究与音乐本体研究相结合的思路和方法，如果大家能够予以理解，并将中国音乐文化遗产的整理研究视为共同的奋斗目标“群起而攻之”，定会使中国音乐文化传统的研究呈现新的面貌。

图片索引

一、彩图目录

彩图 1：《韩熙载夜宴图》局部　1
彩图 2：敦煌壁画《张议潮出行图》　1
彩图 3：敦煌壁画《宋河夫人出行图》　1
彩图 4：汾阳田村后土圣母庙明代《骑吹图》　2
彩图 5：芮城明代堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》局部　2
彩图 6：《康熙南巡图》第十卷局部·画舫上的乐队　2
彩图 7：《雍正祭先农坛图》局部　3
彩图 8：洪洞广胜寺元代《作场图》　3
彩图 9：河津乐户后人张太娃存张居正祖图　4
彩图 10：襄垣乐户后人陈凤元　4
彩图 11：河津乐户后人张太娃的老宅　4
彩图 12：隰县小西天明代伎乐悬塑　5
彩图 13：灵邱觉山寺辽代塔伎乐砖雕　5
彩图 14：新绛阳王稷益庙明代《祭拜图》　5
彩图 15：晋城玉皇庙清代咽喉殿　6
彩图 16：五台山佛光寺文殊殿明代罗汉奏乐图之一　6
彩图 17：五台山佛光寺文殊殿明代罗汉奏乐图之二　6
彩图 18：河津郭姓乐户祖图　7
彩图 19：河津乐户后人郭满喜　7
彩图 20：平顺圣母庙是迎神赛社之地　7

彩图 21：乐户行事时的衣靠正面① 8

彩图 22：乐户行事时的衣靠背面② 8

彩图 23：长治唐代乐俑 8

彩图 24：长治明代乐俑 8

二、插图目录

图 1：榆社北魏石棺伎乐 5

图 2：唐苏思勖墓乐舞壁画 14

图 3：河南修武石棺嘉庆乐演出图 20

图 4：河北宣化辽墓《伎乐图》 24

图 5：汾阳太符观金代奏乐壁画 25

图 6：芮城永乐宫元代童子伎乐图 27

图 7：曲沃元代奏琵琶石雕 27

图 8：《宪宗元宵行乐图卷》局部 34

图 9：大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之一 43

图 10：大同鱼儿涧村张氏祠堂奏乐壁画之二 44

图 11：河津乐户后人高贵枝 83

图 12：采访图 83

图 13：蒲县东岳庙西戏台 86

图 14：蒲县东岳庙置地碑 86

图 15：蒲县东岳庙献戏碑 86

图 16：平顺大云院五代伎乐雕塑之一 90

图 17：平顺大云院五代伎乐雕塑之二 90

图 18：翼城武池乔泽庙元代戏台 90

图 19：襄汾金代伎乐砖雕“啸” 90

图 20：高平开化寺宋代《祭祀图》 90

图 21：灵邱觉山寺辽代塔雕伎乐弹箜篌 90

①② 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999 年，图 37、图 38。

图 22：高平开化寺宋代《宫廷乐舞图》 92
图 23：修舞亭碑记 92
图 24：新绛金代伎乐砖雕之一 92
图 25：新绛金代伎乐砖雕之二 92
图 26：隰县小西天明代悬塑乐队组合 93
图 27：隰县小西天明代伎乐悬塑 93
图 28：浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之一 96
图 29：浮山天圣宫唐代经幢乐舞拓片之二 96
图 30：浮山明代乐俑 97
图 31：长治明清乐俑 97
图 32：长治梁家庄观音堂明代悬塑伎乐 98
图 33：繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之一 99
图 34：繁峙作头天齐庙清代女子八音会演奏图之二 99
图 35：高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之一 101
图 36：高平西李门二仙庙金代线刻伎乐之二 101
图 37：晋城府城关帝庙清代柱雕伎乐 101
图 38：吉林西安吹鼓乐文书① 123
图 39：潞城微子镇乐户后人朱招群与朱群才② 124
图 40：晋城玉皇庙咽喉殿碑 125
图 41：陵川乐户庙③ 127
图 42：陵川乐户后人④ 127
图 43：民国高平县城地图中咽喉祠的位置 128
图 44：平顺北社乡乐户供奉的咽喉神像 130
图 45：五台山佛光寺唐代经幢伎乐雕塑 139
图 46：河津郭姓乐户后人 163
图 47：壶关乐户后人牛琦云和家人 165
图 48：浮山乐户后人 166

① 转引自李来璋：《东北鼓吹乐研究》，吉林文史出版社，1994 年。
②③④ 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999 年，图 24、图 98、图 99，杨上摄影。

图 49：敦煌唐代乐谱《长沙女引》 176
图 50：山西乐户后人保存的乐谱手抄本《刹点清天歌》 176
图 51：山西乐户后人保存的乐谱手抄本《月而（儿）高》 176
图 52：宋·吕大临《大傩图》局部 179
图 53：上党乐户演出佛教傩戏《监斋》中的三头六臂神① 193
图 54：乐户在迎神赛社时戴的面具 194
图 55：采访定襄乐户后人赵根年 222
图 56：采访定襄乐户后人史冯柱 223
图 57：宋·武宗元《朝元仙杖图》局部 227
图 58：汾阳太符观外景 228
图 59：明代手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》② 231
图 60：候马金代董明墓中的“生、旦、净、末、丑”戏曲乐俑 236
图 61：辽宁辽阳两支鼓吹乐队在“对棚” 251
图 62：对棚中下阳鼓吹乐队的主奏者 252
图 63：对棚中刘家班鼓吹乐队的主奏者 252
图 64：隋唐西域历史地图 287
图 65：河北固安屈家营音乐会在演奏 326
图 66：河北固安屈家营音乐会钹王在演奏 327

①② 转引自寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，中国戏剧出版社，1999 年，图 75、图 6，杨上摄影。

参考文献

一、古代文献

《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年。

［北魏］杨衒之：《洛阳伽蓝记》，范祥雍校注，上海：上海古籍出版社，1978年排印本。

［北齐］魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974年。

［南朝］沈约撰，苏晋仁、萧炼子校注：《宋书乐志校注》，济南：齐鲁书社，1982年排印本。

［唐］房玄龄等：《晋书》，北京：中华书局，1974年。

［唐］李百药：《北齐书》，北京：中华书局，1972年。

［唐］令狐德棻等：《周书》，北京：中华书局，1971年。

［唐］李延寿：《南史》，北京：中华书局，1975年。

［唐］李延寿：《北史》，北京：中华书局，1974年。

［唐］魏徵等：《隋书》，北京：中华书局，1973年。

［唐］郑处诲：《明皇杂录》，田廷柱点校，北京：中华书局，1994年。

［唐］裴庭裕：《东观奏记》，田廷柱点校，北京：中华书局，1994年。

［唐］张鷟：《朝野佥载》，王云五主编《丛书集成》本，上海：商务印书馆，1936年。

［唐］刘肃：《大唐新语》，许德楠、李鼎霞点校，北京：中华书局，1984年。

［唐］徐坚等：《初学记》，万历陈大科刻本。

［唐］段安节：《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，1959年。

［唐］杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988年。

［唐］南卓：《羯鼓录》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，

1959 年。

［唐］赵璘：《因话录》，上海：古典文学出版社，1957 年。

［唐］李肇：《唐国史补》，上海：古典文学出版社，1957 年。

［唐］崔令钦：《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，1959 年。

［唐］孙棨：《北里志》，青藜馆本。

［唐］段成式：《酉阳杂俎》，《学津讨原》本。

［唐］慧祥，［宋］延一、张商英撰；陈扬炯、冯巧英校注：《古清凉传》，《广清凉传》，《续清凉传》，太原：山西人民出版社，1989 年（合刊本）。

《大唐六典》，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印。

《大唐开元礼》，北京：民族出版社，2000 年。

《唐律疏议》，光绪十七年钱塘诸可宝刻本。

《乐书要录》，光绪辛巳年刻本。

［后晋］刘昫等：《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年。

［五代］王定保：《唐摭言》，王云五主编《丛书集成》本，北京：商务印书馆，1936 年。

［五代］王仁裕等，丁如明辑校：《开元天宝遗事十种》，上海：上海古籍出版社，1985 年。

［宋］王谠：《唐语林》，上海：上海古籍出版社，1978 年校点排印本。

［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。

［宋］王溥：《五代会要》，上海：商务印书馆，1936 年。

［宋］欧阳修：《新五代史》，北京：中华书局，1974 年。

［宋］吴自牧：《梦粱录》，杭州：浙江人民出版社，1984 年。

［宋］郑樵：《通志》，上海：商务印书馆，1935 年。

［宋］孟元老撰，邓之诚注：《东京梦华录》，北京：中华书局，1982 年。

［宋］高承：《事物纪原》，文渊阁《四库全书》本。

［宋］程大昌：《演繁露》，《学津讨原》本。

［宋］王应麟：《玉海》，南京：江苏古籍出版社、上海书店，1990 年。

［宋］陈旸：《乐书》，文渊阁《四库全书》本。

［宋］乐史：《杨太真外传》，《开元天宝遗事十种》，上海：上海古籍出版社，1985 年。

[宋] 洪迈撰，何卓点校：《夷坚志》，北京：中华书局，1981年。

[宋] 周密：《武林旧事》，文渊阁《四库全书》本。

[宋] 周密：《齐东野语》，北京：中华书局，1983年。

[宋] 耐得翁：《都城纪胜》，文渊阁《四库全书》本。

[宋] 郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979年。

[宋] 王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955年排印本。

[宋] 岳珂：《桯史》，北京：中华书局，1981年。

[宋] 沈括：《梦溪笔谈》，光绪二十三年番禺陶氏爱庐校刻本。

[宋] 司马光撰，[元] 胡三省音注：《资治通鉴》，北京：中华书局，1956年。

[宋] 陈元靓：《事林广记》，北京：中华书局，1963年。

[宋] 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，1959年。

[宋] 皇都风月主人：《绿窗新话》，上海：古典文学出版社，1957年。

[宋] 欧阳修：《太常因革礼》，广雅书局校刊本。

[宋] 徐梦莘：《三朝北盟会编》，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店发行，1987年。

[宋] 王钦若等：《册府元龟》，文渊阁《四库全书》本。

[宋] 李昉等：《太平广记》，北京：中华书局，1961年。

[元] 马端临：《文献通考》，北京：中华书局，1986年。

[元] 脱脱等：《宋史》，北京：中华书局，1985年6月新1版。

[元] 脱脱等：《辽史》，北京：中华书局，1974年。

[元] 燕南芝庵：《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，1959年。

[元] 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（2），北京：中国戏剧出版社，1959年。

[元] 关汉卿：《杜蕊娘智赏金线池杂剧》，《元曲选》（下），上海：上海世界书局，1936年。

[元] 周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，1959年。

［元］钟嗣成：《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》（2），北京：中国戏剧出版社，1959年。

《庙学典礼》（外二种），王颋点校，《元代史料丛刊》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

［明］陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局，1959年。

［明］宋濂等：《元史》，北京：中华书局，1976年。

［明］无名氏：《录鬼簿续编》，《中国古典戏曲论著集成》（2），北京：中国戏剧出版社，1959年。

［明］谢肇淛：《五杂俎》，北京：中华书局，1958年。

［明］沈德符：《万历野获编》，北京：中华书局，1959年。

［明］沈德符：《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（4），北京：中国戏剧出版社，1959年。

［明］冯梦龙：《醒世恒言》，顾学颉校注，北京：人民文学出版社，1957年。

［明］朱权：《太和正音谱》，海宁陈氏藏本影印。

［明］王士禛：《池北偶谈》，上海文明书局线装版。

［明］李诩：《戒安老人漫笔》，北京：中华书局，1982年。

［明］王圻：《续文献通考》，上海：商务印书馆，1936年。

［明］王锜：《寓圃杂记》，北京：中华书局，1984年。

［明］余继登撰，顾思点校：《典故纪闻》，北京：中华书局，1981年。

［明］焦竑撰，顾思点校：《玉堂丛语》，北京：中华书局，1981年。

［明］释镇澄：《清凉山志》，宁夏回族自治区佛教协会1998年印行。

［明］郭勋：《雍熙乐府》，上海商务印书馆1934年影印本。

［明］胡震亨：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981年。

［明］王道一、［清］孙和相纂修，李裕民、马夏民点校：《汾州府志》，太原：山西人民出版社，1994年。

《巨鹿县志》，万历二十一年刻本。

［清］徐松：《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年。

［清］西周生：《醒世姻缘传》，济南：齐鲁书社，1980年。

［清］张廷玉等：《明史》，北京：中华书局，1974年。

[清] 顾炎武撰，黄汝成集释：《日知录集释》，长沙：岳麓书社，1994年。

[清] 龚自珍：《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年新1版。

[清] 俞理初：《癸巳类稿》，求日益斋刻本。

[清] 李斗：《扬州画舫录》，乾隆五十八年古今书室印行。

[清] 赵尔巽等：《清史稿》，北京：中华书局，1977年8月。

[清] 刘锦藻：《皇朝续文献通考》，上海：商务印书馆，1936年。

[清] 曾国荃等修、王轩等纂：《山西通志》，北京：中华书局，1990年。

[清] 黎中辅纂：《大同县志》，道光十年刻本大同市地方志办公室征集整理，太原：山西人民出版社，1992年。

[清] 胡聘之：《山右石刻丛编》，北京：中国书店，1986年刻本。

[清] 彭定求等：《全唐诗》，北京：中华书局，1960年。

[清] 唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局，1965年6月。

[清] 丁丙：《武林坊巷志》，杭州：浙江人民出版社，1987年。

[清] 郑继修等纂：《定襄县补志》，光绪六年刻本。

[清] 佚名：《太常续考》，文渊阁《四库全书》本。

[清] 姚燮：《今乐考证》，《中国古典戏曲论著集成》（10），北京：中国戏剧出版社，1959年。

[清] 白昶修：《寿阳县志》，光绪十六年续修本。

[清] 段宏誉等修：《灵邱县志》，康熙二十三年重修本。

《潞安府志》，乾隆四十九年刻本。

《壶关县志》，乾隆三十五年刻本。

《高平县志》，北京：中国地图出版社，1992年。

《光绪顺天府志》，北京：北京古籍出版社，1987年。

《直隶忻州志》，光绪六年刻本。

《隰州志》，康熙四十八年刊本，山西省隰县县志编纂委员会1982年重排。

《繁峙县志》，道光十六年刻本。

《泽州府志》，雍正十三年刻本。

《辽州志》，雍正十一年刻本。

《皇朝文献通考》，中国艺术研究院音乐研究所藏本。

二、近现代文献

民国《翼城县志》。

代县地方志编委员会纂：《代县志》，北京：书目文献出版社，1988 年。

《吉县志》，北京：中国科学技术出版社，1992 年。

《和顺县志》，北京：海潮出版社，1993 年。

《偏关县志》，1915 年。

左权县文化志编写组：《左权县文化志》（初稿）上册，1992 年 10 月。

褚赣生：《奴婢史》，上海：上海文艺出版社，1995 年。

姚宾主编：《名城大同》，北京：中国发展出版社，1991 年。

徐君、杨海：《妓女史》，上海：上海文艺出版社，1995 年。

王国维：《宋元戏曲史》，北京：东方出版社，1996 年。

〔美〕谢弗著：《唐代的外来文明》，吴玉贵译，北京：中国社会科学出版社，1995 年。

王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996 年。

薛哲荣主编：《泽州古代文化荟萃》，北京：经济日报出版社，1989 年。

王书奴：《中国娼妓史》，上海：上海三联书店，1988 年。

陈宝良：《中国的社与会》，杭州：浙江人民出版社，1996 年。

《阳城县志》，北京：海潮出版社，1994 年。

〔日〕林谦三：《东亚乐器考》，北京：音乐出版社，1962 年。

任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954 年。

经君健：《清代社会的贱民等级》，杭州：浙江人民出版社，1993 年。

韦庆远：《明清史辨析》，北京：中国社会科学出版社，1989 年。

《中国民族民间器乐曲集成·山西卷·临汾集·曲沃资料本》，曲沃县器乐曲集成编辑委员会，1989 年 12 月油印本。

原双喜、栗守田：《上党乐户戏概说》，山西省上党戏剧院油印本，1987 年 2 月。

师天群搜集整理：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷·河津民间器乐曲集》，河津县文化馆，1989 年油印本。

《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编辑委员会编纂：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：人民音乐出版社，1992 年。

姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996 年。

余太山主编：《西域通史》，郑州：中州古籍出版社，1996年。

李来璋：《东北鼓吹乐研究》，长春：吉林文史出版社，1994年。

孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社，1988年。

川上子：《中国乐伎》，上海：上海音乐出版社，1993年。

刘再生：《中国古代音乐史简述》，北京：人民音乐出版社，1989年。

吴钊、刘东升：《中国音乐史略》（增订本），北京：人民音乐出版社，1993年第2版。

《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》送审打印稿，1998年。

〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台北：中华书局，1973年。

黄现璠：《唐代社会概略》，上海：商务印书馆，1936年。

牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991年。

廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京：文化艺术出版社，1989年。

任半塘：《唐声诗》，上海：上海古籍出版社，1982年排印本。

谭帆：《优伶史》，上海：上海文艺出版社，1995年。

黄翔鹏：《溯源探流》，北京：人民音乐出版社，1993年。

修君、鉴今：《中国乐妓史》，北京：中国文联出版公司，1993年。

刘永济：《宋代歌舞剧目录要》，上海：古典文学出版社，1957年排印本。

张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，北京：中国戏剧出版社，2007年。

简其华：《北疆木卡姆》，中国音乐学杂志社，1998年。

项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年。

《高平县志》，北京：中国地图出版社，1992年。

山西古建筑保护研究所编：《开化寺宋代壁画》，北京：文物出版社，1983年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年。

袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台北：慈济文化出版社，1997年。

袁静芳：《民族器乐》，北京：人民音乐出版社，1987年。

《文史精华》编辑部编：《近代中国娼妓史料》，石家庄：河北人民出版社，1997年。

黄翔鹏：《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990年。

黄翔鹏：《中国人的音乐与音乐学》，济南：山东文艺出版社，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·四川卷》，1999年送审稿。

《中国戏曲音乐集成·山西卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

《五台县志》，太原：山西人民出版社，1988年。

王纯正、甘绍成：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社，1993年。

《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

〔法〕谢和耐：《中国社会史》，耿升译，南京：江苏人民出版社，1997年。

柯琳：《傩文化刍论》，北京：中央民族大学出版社，1994年。

《民国浮山县志》，浮山县地方志书办公室1988年重印本。

陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，北京：东方出版社，1993年。

陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：生活·读书·新知三联书店，1954年。

〔日〕林谦三：《隋唐燕乐调研究》，上海：商务印书馆，1936年。

阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，北京：北京大学出版部，1948年。

王昆吾：《中国早期艺术与宗教》，上海：东方出版中心，1998年。

袁静芳：《乐种学》，北京：华乐出版社，1999年。

《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，北京：中国ISBN中心，1994年。

《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》，北京：中国ISBN中心，1994年。

《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·湖南卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，北京：中国ISBN中心，2000年。

《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·甘肃

卷》，北京：中国 ISBN 中心，1994 年。

孙星群：《千古绝唱——福建南音探究》，福州：海峡文艺出版社，1996 年。

李石根：《西安鼓乐艺术传统浅识》（上），中国音乐家协会陕西分会、陕西省文化局 1981 年印。

王耀华、刘春曙：《福建南音初探》，福州：福建人民出版社，1989 年。

浮山县三晋文化编委会编，邢作梅、石青柏主编：《龙角仙都》，1997 年（内部）版。

郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，北京：人民音乐出版社，1998 年。

寒声主编，栗守田、原双喜副主编：《上党傩文化与祭祀戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1999 年。

张前：《中日音乐文化交流史》，北京：人民音乐出版社，1999 年。

黄仁宇：《万历十五年》，北京：中华书局，1982 年。

韩军：《五台山佛教音乐》，太原：山西人民出版社，1993 年。

修海林：《中国古代音乐教育》，上海：上海教育出版社，1997 年。

杨纯渊：《山西历史经济地理述要》，太原：山西人民出版社，1993 年。

武兆鹏：《晋北道情音乐研究》，北京：人民音乐出版社，1996 年。

申双鱼、宋爱龙编：《上党八音会》，太原：北岳文艺出版社，1993 年。

谭其骧主编：《中国历史地图集》，北京：中国地图出版社，1982 年。

王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海：上海人民出版社，1980 年。

张弓：《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997 年。

武文斌：《西安鼓乐曲选》，西安：陕西旅游出版社，1999 年。

《繁峙岩山寺》，北京：文物出版社，1990 年。

《兴县志》，北京：中国大百科全书出版社，1993 年。

《广灵县志》，北京：人民出版社，1993 年。

中央音乐学院民族音乐研究所编：《陕西的鼓乐社与铜器社》，1954 年油印本。

三、论文

曹飞：《晋城东四清震观歌台碑刻考述》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，北京：文化艺术出版社，1999 年，第 103—120 页。

车文明：《稷山县法王庙明代创修舞庭及庙貌图碑考论》，载中国戏曲学会、山西师范大

学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，北京：文化艺术出版社，1999年，第90—102页。

陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，《中国音乐学》1994年第3期。

陈克秀：《辽地笙管、盛唐遗音》，载乔建中、薛艺兵主编的首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，济南：山东友谊出版社，1999年，第158—180页。

冯俊杰：《平顺圣母庙宋元明清戏曲碑刻考》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，北京：文化艺术出版社，1999年，第1—48页。

黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证》，《文艺研究》1989年第4期。

黄翔鹏：《唐宋社会生活与唐宋遗音》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第132—145页。

黄翔鹏：《两宋胡夷里巷遗音初探》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第177—197页。

黄竹三：《谈队戏》，《民俗曲艺》第115期，台北财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月，第247—266页。

郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第684—694页。

贾瑞祥：《东北鼓吹乐与笙管乐之异同》，《比较音乐研究》1995年第4期，第30—31页。

景蔚岗：《晋北笙管乐字谱考索》，中国艺术研究院1988年油印本。

景蔚岗：《晋北笙律考》，《音乐舞蹈》1989年1期（山西太原）。

景蔚岗：《晋北道教音乐字谱解译的宫调问题》，《音乐舞蹈》1990年1期。

景蔚岗：《晋北笙管乐应律乐器考》，《音乐舞蹈》1990年2期（山西太原）。

景蔚岗：《山西民间吹打乐申论》，《中国音乐学》2000年第2期。

李天生：《〈唐乐星图〉校注》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

李天生：《〈唐乐星图〉散论》，《戏友》1990年增刊，唐乐星图专号，山西太原。

李天生、田素兰：《赛社祭礼与乐户伎乐》，《民俗曲艺》第115期，台北财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月，第211—245页。

李石根：《西安鼓乐还必须深入研究》，《中国音乐》1999年第1期，第1—4页。

李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。

李方元：《现行民族音乐课程能给我们提供什么——现行民族音乐课程批判》，《中国音乐学》2000年第3期，第72—87页。

连波：《中西戏剧音乐比较研究》（之二、之三），载上海音乐学院音乐研究所编《音乐学·民族音乐学》论文·译文集第二辑，1998年12月，第1—23页。

刘建昌、陈家滨、任德泽：《山西宗教音乐调查报告》，《音乐舞蹈》1990年1期。

刘明澜：《金元北曲的多元性与主体性》，《中国音乐学》2000年第3期，第25—37页。

鲁迅：《准风月谈·我谈"堕民"》，《鲁迅全集》第五卷，北京：人民文学出版社，1958年，第176页。

牛玉新：《中国民间丝弦乐之比较研究》，《比较音乐研究》1995年第2期，第29—40页。

乔建中：《和而不同、多样统一——四种北方鼓吹乐的比较分析》，《音乐研究》1994年第3期。

乔建中：《曲牌论》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第403—420页。

权容浩：《宋元南戏曲牌组合之研究》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，北京：文化艺术出版社，1999年，第208—220页。

山西八大套《青天歌》，载林谷芳编著《典型在夙昔》，北京：昆仑出版社，1998年，第148—149页。

孙必鹏：《唐宋"斗茶"之风及流行茶具》，《中国文物报》1998年6月10日星期三第3版。

谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，《敦煌研究》2000年第4期，第65—71页。

田青：《佛教音乐的华化》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第570—604页。

《天下谁人还识君》，《读书》1994年4期。

屠明：《湖北民间器乐曲〈十样锦〉研究》，《中国音乐学》1999年第3期，第131—144页。

王福才：《阳城县润城村东岳庙〈润城社新制神伞仪仗记〉碑考述》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，北京：文化艺术出版社，1999年，第49—62页。

吴犇：《论中国传统及近现代专业创作器乐受声乐的影响》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第475—498页。

夏承焘：《令词出于打（酒）令考》，《词学季刊》三卷二期，1936年。

项阳：《山西乐户考述》，《音乐研究》1996年第1期，第76—88页。

肖学俊：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，《比较音乐研究》1995年第4期，第23—29页。

许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本，第90—93页。

薛艺兵：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第668—680页。

闫钟：《试析乐户的贱民身份》，载马戎、周星主编，潘乃谷、王铭铭执行主编：《田野工作与文化自觉》，北京：群言出版社，1998年，第861—875页。

闫钟、乔健：《乐户的婚姻》，《民俗曲艺》第115期，台北财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月，第311—324页。

延保全、赵志华：《新绛县阳王镇东岳庙戏剧碑刻及赛社民俗考论》，载中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》总第二十三辑，北京：文化艺术出版社，1999年，第63—89页。

杨善武：《一个典型的乐曲系统———灵宝鼓吹乐“门面”曲研究》，《中国音乐学》1997年4期，第10—25页。

杨善武：《苦音研究：牵一发而动全身的理论课题》，《中国音乐学》2000年第3期，第49—71页。

杨孟衡：《三晋古赛的深层开掘——代编者语》，《中华戏曲》第七辑，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所主办，太原：山西人民出版社，1988年3月。

杨孟衡：《潞城南舍调家龟——上党古赛考察之一》，《民俗曲艺》第115期，台北财团法人施合郑民俗文化基金会出版，1998年9月，第267—310页。

袁静芳：《乐种体系划分的原则与层次》，载乔建中、薛艺兵主编的首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，济南：山东友谊出版社，1999年，第9—27页。

袁静芳：《20世纪中国乐种学学科发展回望与跨世纪前瞻》，《中国音乐学》2000年第1期，第32—51页。

张正明：《明代的乐户》，《明史研究》第一集，合肥：黄山书社，1991年，第208—215页。

张振涛：《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第92—111页。

张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》，载乔建中、薛艺兵主编的首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集《民间鼓吹乐研究》，济南：山东友谊出版社，1999年，第241—283页。

赵维平：《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍》，《音乐艺术》1995年3期。

始自山西　面向全国

——从乐籍制度、礼乐文化和俗乐文化到中国音乐文化史研究

项　阳

乐籍制度，在20世纪90年代之前，学界没有将其收录学术“字库”中。之后二十多年间，学界在一定程度上认同了历史上的确有延续一千又数百年的“专业贱民官属乐人”国家制度，这个群体对中国传统音乐文化的贡献，我们这些年有了大致把握。从《山西乐户研究》开始，我承担了三个国家社科基金课题，我的博士生们毕业后承担了五个，研究逐渐进入“深水区”①。中国音乐文化数千年来究竟有怎样的主导脉络，专业乐人群体在国家意义上对音乐文化礼乐和俗乐两条主导脉络创造、承载了什么，各自有怎样的功用，只有将历史文献和当下活态对接，方能挖掘其深层内涵。

在2016年初，时任中国音乐史学会会长、上海音乐学院出版社社长洛秦先生电告，说他主政的出版社准备出版一套“中国音乐学百年经典丛书”，我的《山西乐户研究》入选，这是我的荣幸。他的创意并非是将入选著作原样付印，而是分为四个部分。一是由作者将这个选题的生发过程和学术内涵讲清楚，明确课题对中国音乐学术的意义；二是原著付印；三是学界对课题评价；四是该课题对音乐学术有怎样的拓展意义。洛秦先生的设计非常好，如此可使我将这些年从乐户、乐籍制度研究出发所思所想有相对系统的梳理，有利前行。在此时，上海音乐出版社费维

① 项阳：《山西乐户研究》（1999），《中国乐籍制度研究》（2003），《中国乐籍制度与传统音乐文化》（2012）；程晖晖：《传统音乐曲牌索引及其统计研究》（2011）；柏互玖：《基于形态、功能、制度视角下的大曲研究》（2013）；张咏春：《宋以来中国封建王朝中央用乐管理机构研究》（2013）；郭威：《当下传统音声形态中的“曲子”积淀研究》（2014）；孙云：《“制度”视域下佛教伎乐供养的流变研究》（2017）。

耀社长有出版我和学术团队《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》意向，出于整体考虑，我与洛兄相商，想以《山西乐户研究》一书作为该丛书的首卷，以显学术研究的整体性意义。洛兄成全，深表感谢！但其再版的思路设计我深以为然，因此想以一篇文稿将洛兄所设计第一和第四部分集于此，既可把握这个选题缘起以及自身意义，亦可看到由此引发诸多新思考和学术拓展。在向洛秦先生致敬和致谢的同时，我们也要向上海音乐出版社费维耀社长和刘丽娟副总编辑所领导的出版团队致礼，你们给了我和学术团队这样宝贵的机会，这是对我们莫大的鼓舞和关爱。

一、缘起与第一阶段

1977 年秋天，我在下乡插队的知青点上听到喇叭里讲恢复高考，经过一番努力于 1978 年春天以“七七级”身份就读于山东师范大学艺术系音乐专业，毕业后分配至山东省昌潍师专艺术系音乐专业教书。于 1988 年考入厦门大学艺术教育学院音乐系攻读中国音乐史方向研究生，周畅先生悉心指教，并建议我把握综合大学的学科优势多选课，于是我到中文、哲学、人类学系选修，知识结构和知识面得到调整和拓展，学位论文《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》受到以中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生和上海音乐学院院长江明惇先生等组成的答辩委员会的好评。1991 年夏天受乔建中所长和黄翔鹏老所长提携，到中国艺术研究院音乐研究所工作。乔先生将他承担的《中国音乐文物大系·山西卷》国家级课题转交给我，并讲：“你去山西绝对不会后悔”。回望思考，乔先生说得真对，我心怀感恩——既对乔先生、更对山西这片文化厚重的土地。从山西出发，终于有所建树。

音乐文物，涵盖器物和图像两大类，跨度是远古到清代，需遍访收录。在领命之后数年间，我与考古学家、山西省考古研究所的陶正刚先生合作遍访山西每一县，搜集整理出音乐文物三千多件套，深切体会到山西文化厚重而丰富，这是一个难得的学习过程，为我学术发展奠定了相对坚实的基础。

由于我在厦门大学读研期间选修了文化人类学课程，在国内比较早地读到 *Why Soya Sing* 等音乐人类学著作，建立了“音乐文化”观念，把握住文化的整体意义以及音乐在文化中的职能和功能性，认知音乐表达情感的丰富性意义而不仅限于审

美与欣赏，因此我在山西考察音乐文物的同时，有顺访音乐文化活态存在的冲动，对承载传统音乐当下民间为用的乐人群体进行考察。我注意搜集各地府志、州志、郡志和县志等地方志书，有些可看而拿不回便现场抄录，数年积累了多本笔记。当时胶卷珍贵，对一些相关碑刻最好的办法是原文照抄，也是一种锻炼。音乐文物，反映历史上各个时期的音乐存在，对后世音乐现象也提供可靠依凭。因此，各地文化馆是我必访。了解当地传统音乐活态，由一线音乐工作者指引去考察当地所存乐种、曲种和剧种。1992 年，我首次在晋东南的长治和晋城听到了乐户这个概念，考察了多个乐户后人组成的音乐班社，引发刻意关注。

1993 年，我在《读书》杂志上看到一篇《天下谁人还识君》的文章，作者为清代著名学者俞理初鸣不平："你这么大的学问现在还有谁知道你！"文中所言俞理初在《癸巳类稿》中有一篇为《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，我请当时在中国社会科学院近代史研究所的郭润涛兄帮我复印该文深读。俞理初从北朝开始梳理乐户缘起，延续一千又数百载后雍正将乐户除籍。我意识在这是从南北朝直到清代一以贯之的现象，接下来在音乐文物考察中对乐户后人群体开始重点关注。

1995 年秋天，由中国艺术研究院音乐研究所主办的"首届全国鼓吹乐学术研讨会"在河北省固安县召开，我向会议提交了《山西乐户考略》① 一文，多位学者反响强烈。特别是来自山西的景蔚岗和陈克秀学兄，他们长期在山西考察，对这个群体都有认知。参加会议的《音乐研究》副主编黄大岗先生告知我这篇文章将在 1996 年第 1 期发表，于是我抓紧修订，强化相关文献内容。这深化了我对这一群体的认知（本文发表后受到来自美国的 *Musicology in China* 主编周勤如先生的关注，并尽心校订英文稿刊于 2000 年春季号，自是后话）。

我在厦门大学读研期间的师友、来自华中师范大学的马良怀博士此时在北京大学汤一介先生处做高访，我多次向马兄请益。他对我在考察中发现乐户后人群体给予了学术上的支持与鼓励，认定是值得下力气做的大课题，使我增强了学术信心。着意之中我在山西越来越多的区域与乐户后人群体"相遇"，使我感受到这个群体分布的广泛性意义。

---

① 发表时改为《山西乐户考述》，《音乐研究》1996 年第 1 期。

1996年秋天，中国传统音乐学年会在山东曲阜召开，中国传统音乐理论领域的著名学者、中央音乐学院袁静芳教授再次热情鼓励我读博士，在经历了大半年准备之后终于如愿以偿地拜在先生门下。在开学后的第一次课，先生与我讨论论文选题，要我准备一份发表的学术成果目录清单，在第二次课上先生指着《山西乐户考述》一文要我将考察所见和相关背景讲与她听。先生问得仔细，我尽所能回答，最后先生拍板：就做乐户。说实在的，那一段时间我正与陶正刚先生紧张地编纂《中国音乐文物大系·山西卷》，手边还有一个中国艺术研究院课题《中国弓弦乐器史》，总觉得时间不够用，我特别想在弓弦乐器方面做展开，如此一举两得。但先生表态没有他种可能：就做乐户！彰显先生敏锐的学术眼光。若不是先生坚持，我可能走另外的路——感恩吾师！

明确选题之后，除了在中央音乐学院修习学分课程，针对历史上乐户的生存方式，我到北京大学选修“明清经济史”，到中央民族大学选修“民俗学”，重在把握这些学科领域的学术关注点以及学术规范。与此同时，通过前期在音乐文物考察过程中掌握各地乐户后人群体的状况，此时按课题要求重点考察，结果在大同、忻州、太原、晋中、吕梁、临汾、运城、晋城、长治等多地都与乐户后人亲密接触，在河津文化局薛庆荣老师的指引下对张姓乐户后人采访中见到了据称是张居正家族的祖图，令人震惊。由是我着手对这些考察资料进行相对系统的梳理。在山西，乐户之存在是一种普遍现象。既然山西是这样，那么其他省份又如何呢？利用到各省参加学术活动的机会，我开始着意关注这些区域有否这个群体的存在，并从文献上掌握多省市乐户的存在。结果无论所见文献还是实地考察均令人鼓舞，这是我逐渐把握全国性乐户存在的发端。经过一年多的学分修习，开题报告完成进入写作阶段。

我对文献梳理既有官书正史，又有野史稗编、笔记小说，更关注地方志书，还有大量来自实地考察所得第一手资料，涵盖乐户后人所承载的音乐形态以及用乐方式，可谓异常艰辛。当论文写到七八万字时，我在思考：虽然这个群体当下在民间貌似松散，但在历史上却是服务于官府，属“吃官饭”的群体，且有广泛性。他们在历史上怎样生存，其所承载又有怎样的功能意义？这个群体是国家制度下存在，其所承载的音乐形态首先服务于各级官府，依性别其承载有着各自侧重。由

是，国家制度、功能性与音乐本体相结合的学术理念开始定位，我将前期写作推倒重来，向先生汇报得到首肯之后调整论文结构，脉络相对清晰则经常会有新感觉、处于亢奋状态。

既然是国家制度，且在一千又数百年间一以贯之，并未随改朝换代而终止，必须从制度意义上将这条脉络厘清。因国家设置这样的户籍方有乐户的称谓，循此追踪，我们看到唐代以降以乐籍附贯的群体所在，这个群体在国家意义上具有制度下的普适性意义，其户籍归属乐籍。国家制度有统一性，不同时期的官书正史和地方志书上可以看到乐籍。因此，应以乐户之籍把握群体存在。历史长河中会出现的诸如官鼓手、郡娼、府娼、官妓等应是乐籍群体的别称，各地存在的专业、贱民、官属乐人都应归入其列。清代这个群体在不同区域有丐户、堕民等称谓，以至雍正在禁除贱民户籍时难以把握整体性意义，只以区域称谓称之。实际上，将这个群体的功能、职能以及生活方式进行把握，应该不难认同。将乐户概念定在顶层，却不去把握其籍之所在，则会产生歧见。

在《山西乐户研究》一书中，我以“乐户的源流”“山西乐户”“乐户的组织和文化形态”“山西乐户的音乐文化特征”“乐户对音乐文化传统的贡献”“乐籍文化研究的现实意义”分六章对乐户与乐籍制度进行梳理和辨析，抓住不同时段乐户对官属用乐的承载，探究其组织结构、信仰、生存方式、社会经济地位，把握其与鼓吹乐、宗教用乐、戏曲等多种音声形态的关系。从其在国家制度下接受统一训练后的执事应差把握其所承载的音乐本体中心特征的一致性内涵。辨析乐籍解体后如何从国家用乐转化为民间礼俗用乐的过程，把握国家制度下的存在对周边国度乃至边地的影响。乐籍制度解体后由于时间相对久远，当下音乐工作者在考察存在于乡间社会中的用乐形态时，多以民间音乐称之，对曲种、剧种、乐种承载的音乐本体一致性难以把握，正是由于历史上长达一千又数百年的乐籍制度导致了当下在乡间社会中多种类型的用乐有着“高文化”现象。但对乐籍制度存在的集体无意识，导致音乐学术研究在把握传统音乐活态存在之时更多以民间论，这是最值得警醒的问题。我们说，存在于民间的、当下由民间乐人承载的音乐有相当比例在历史上是“很不民间”的音乐，由于乐籍制度解体等因素使得这些曾经的官方专业用乐积淀在民间，这中间无论是音乐体裁还是用乐类型、乐队组合、涵盖音乐本体中

心特征都有相当程度的一致性意义，这些在既往少有揭示。

以乐户记录这个群体的早期文献是《魏书》，属北朝偏晚阶段，但后世明确以乐籍论，则说明这个群体制度下存在的一致性内涵。我对中国乐籍制度的发展脉络有大致梳理，因应国家制度在不同历史阶段对这个群体把握有张弛度，诸如宋代是为乐籍制度的宽松期，元代偏紧，明代为乐籍制度的畸变期，这与永乐皇帝将不依附于己的官员及其眷属等没入乐籍有关，这些都有相应的文献支撑。清初这乐籍体系依然维系，直到雍正禁除乐籍等多种贱民的户籍方呈解体样态。但问题在于，乐籍制度下的官属乐人承载延续上千年，随着制度解体，那些国家制度下以成的用乐方式究竟如何应对？乐户群体所承载的音声技艺形态如何发展演化并活态传承至当下，都需深入辨析。

乐籍中的男性乐人侧重礼乐承载，女性乐人侧重俗乐承载以至声色娱人。宋元以降对这个群体有着全国的统一规定性，这便是“男记四十大曲，女记小令三千”。《辍耕录》和《唱论》中有相近的记载。明清时期乐籍对此依循，这是我们在山西所见乐户后人保存明代手抄本文献的意义。相关文献显示，这个群体最初入籍者更多为女性，在发展过程中逐渐确立男女不同承载。国家制度下礼乐与俗乐为必须有，相关文献对这一群体有职能规定性，唐代国家意义上的轮值轮训制以及宋代教乐所等制度下传承，从而保障律调谱器曲以及音声技艺类型等多方面的一致性内涵。乐籍中人当然会从各地民间汲取相关音乐要素形成独特风格特征后融入国家体系规范，进而通过国家制度反播全国为用，历史进程中的确有音乐文化整体意义的存在。即便在乐籍制度解体后，依旧可以从传统音乐的当下存在中认知。也就是说，中国传统音乐有着主流形态，绝非松散无序。我们注意到宗教音乐形态与官属乐人的内在关联性，也注意到从传播学意义上中国音乐文化并非都为自然传播，恰恰由于国家制度下的存在，各地无论音声类型还是具体音乐作品，包括历史长河中与时俱进“裂变”所成的说唱、戏曲等多种主流艺术形态都是这个群体的创造。或称凡专业创造的音声形态几乎都以这个群体为主导，认知乐籍制度会明确中国传统音乐的整体一致性和区域丰富性特征。这为接通当下“民间音乐”与历史音乐文化大传统找到了依凭。

以乔建中、田联韬、周青青、王小盾、张伯瑜诸位先生组成的答辩委员会以及

外审专家等都给予了这篇论文热情的学术鼓励，答辩评审决议书如下：

项阳同学的博士学位论文《山西乐户研究》，选择了具有代表性的山西乐户进行深入的考察研究，全文“以制度和乐人的层面与音乐本体研究相结合”的角度尤为可取。作者根据大量历史文献资料和实地考察收集的材料，对乐户进行源流考证。对历代至近代山西乐户的生活、地位、活动以及组织、传承、艺术等进行全面的梳理、分析，有关乐户对中国音乐文化传统的贡献，以及轮值轮训制和四十大曲、三千小令等内容言之有物。

该论文取材广泛，对本领域的国内外学术动态有相当程度的把握，具有较好的综合分析能力和较强的学术敏感性，其论点和论证过程具有较高的理论价值，是一篇优秀的博士学位论文。

由于该课题涉及的面较广，相关的问题也较为繁复，论文应注意“乐户”概念的内涵和外延，及其在不同时代的发展性和变异性，关于乐户对中国传统音乐文化的创造和传承的作用与地位，也应做更为细致、全面和准确的分析与探讨。

答辩委员会建议院学术委员会授予该同学博士学位。

答辩委员会主席：**乔建中**　　2000 年 5 月 25 日

的确，这只是开端，毕竟作为博士学位有着时间限定，很多问题来不及更为深入地展开，答辩委员会的期望成为我其后前进的动力。

在 20 世纪 90 年代后期我对山西乐户后人专项考察中，我多次向当时在山西省音乐舞蹈研究所工作的景蔚岗兄请益，他参加编纂《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，对这个群体有大量接触，有些考察对象是景兄直接为我联系的，令我感动。在 1998 年，山西大学音乐学院的高兴学兄电话与我，告知祖籍山西，曾经是香港中文大学人类学系主任、时任台湾世新大学讲座教授的乔健先生用文化人类学研究方法在上党地区考察乐户，高兄与乔健先生同在山西大学参加学术会议。他告诉乔先生我研究乐户的信息，不久乔先生来到北京东直门外新源里的音乐研究所与我见面。在交流中我向先生出示了不仅仅是在上党地区，而且是在山西全省，以及

多省市有乐户相关资料的存在，这是先生事先所不知者。先生见到这些丰富的资料非常高兴，热情邀约我去台湾讲学，嘱我将相关资料寄给他以便办理入台手续，然而资料寄出后不见回音，可见当时还是交流不畅。数年之后与乔先生在京见面，先生告知材料在其时没有收到，与先生在台北世新大学以及中央研究院相聚已是后话。

鉴于有针对性地考察乐户需经费支持，我申报国家社科基金课题有幸得到音乐学家于润洋先生和秦序先生在内评委们的垂青，成功立项。好消息不断，乔建中所长转达中央音乐学院德高望重的于润洋先生的建议，让我将这个立项课题纳入教育部学术基地、中央音乐学院音乐学研究中心的学术规划中，并再给予一定的经费支持，这让我喜出望外，只有感恩。

记得在写作进行到关键时刻的 1999 年底，当时在扬州大学工作的王小盾先生来京参会，顺便到所里相聚，他很有耐心地用了一个晚上听我讲论文写作情况，没有发表什么意见让我一夜不安。不料第二天王先生带着两个博士弟子来到我办公室，将我论文思路讲给他们听，先生不仅叙述课题内容，更有点评，有些学术点先生的归纳对我亦有很大启发，之后先生对我所做的课题给予了肯定和鼓励。更令我感动的是，中央音乐学院聘请王小盾先生作为我的答辩委员，答辩过后，王先生将密密麻麻的两页稿纸交给我，讲这是他门下多位博士生读了我的论文之后写出优缺点，他将弟子们的学术评价和自己的评审意见一并转给我，供修订论文时参考——又是感恩！

应该是在 1999 年初，我收到了一封来自美国的信函，《音乐中国》（*Music in China*）的主编周勤如先生希望在他主编的刊物上发表我的《山西乐户考述》一文，让我授权与他，由他组织专业人士翻译。这又是好消息！还是感恩！

我在山西考察音乐文物，在曲沃天马北赵晋侯墓地与现场考古发掘的北京大学考古文博学院的邹恒先生、刘绪先生、徐天进先生、雷兴山先生等相遇相识，由此有了多次向诸位先生请益并受邀为学生们讲音乐考古的机缘。我博士论文完成之后，徐天进先生安排我在北大讲音乐考古，我见到了时任北京大学考古文博学院院长的李伯谦先生。讲座后诸位先生与我一起就餐，这顿饭竟然吃了近三个小时。在聊音乐考古之余，李先生询问我做的课题，我便将乐户研究向先生汇报。先生听得

仔细，不断提问，他对时任教育部学术基地、中国古代文明研究中心秘书长徐天进先生讲，项阳研究的是社会底层的群体，然而这个群体却承载着正宗的中国传统音乐文化。先生讲中国古代文明研究中心正在策划出版丛书，如果评委们认定达到要求，可纳入。我喜出望外，当时出版是一件难事。我向袁静芳师汇报之后便综合各方面意见开始了长达三个月的改稿进程，之后惴惴不安地将文稿呈上。再过三个月后等来了徐天进先生的电话：通过评审，进入丛书。获得“北京大学创建世界一流大学出版经费资助”，交由文物出版社出版。倍感荣幸之余只有感恩！

第二阶段，中国乐籍制度研究

完成既是博士学位论文、又是国家社科基金项目的《山西乐户研究》，只是拉开了乐户、乐籍研究的序幕。时间所限，许多学术问题难以更为深入地展开，但毕竟有了雏形。雍正禁除贱籍，于乐户重山西和陕西，引发我在山西考察音乐文物与乐户研究并举，逐渐把握乐籍的全国性存在，遂以国家制度加以考量。乐户绝非仅山西独有，但明清时期山西乐户数量出于种种因素比其他省份为众，却是不争事实。研究乐户，必须统一到乐籍的意义上来。2003 年，我的《中国乐籍制度研究》国家课题申报成功。初衷是由点及面，由一省而全国。然而，在实际操作中我深切地感受到这个课题量度之大绝不可能一蹴而就。首先，文献证据要充分，需大量的时间和精力。其次，作为国家制度则要从全国各地活态存在中找到相关积淀，这是一项浩大的工程。

我首先从第一期工程中总结提升，把握制度内涵，撰写了《论制度与音乐文化的关系》①，把握制度左右中国音乐文化主导脉络的意义。制度有显性也有隐性，而作为音乐本体之律调谱器亦受制度制约。至于当下民间态的音乐传统如何与历史对接，这是一个较为复杂的问题，毕竟音乐有着时空特性，我们不可能听到古人的演奏和演唱。然而，恰恰是音乐与仪式相须固化为用、加之有“为神奏乐”虔敬而不可轻易改变的理念，我们有可能从当下传统音乐的活态存在部分地把握久远的音乐形态，这是我撰写《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》以及《中国音乐民

① 项阳：《论制度与中国传统音乐文化的关系——兼评中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004 年第 1 期，第 18—29 页。

间传承变与不变的思考》[1] 两篇文稿的初衷，我们应将两者有效对接，把握哪些易变、哪些相对守成，这当然要涉及音乐的功能性意义[2]，这是一个重要命题。当下音乐更多以艺术加以考量，重在审美与欣赏，然而在中国历史上乃至当下乡间社会礼俗生活中这乐的功能显然不仅于此，这就是我们把握社会、实用、教育、审美、娱乐五大功能的道理。二十四史中论乐部分显然不仅是审美娱乐。我们注意到乐在国家礼制中重祭祀为用的意义，作为两条脉络的初期把握以“为神奏乐”和“为人奏乐”分野。虽然为神奏乐亦有娱神意味，但诸如丧礼仪式中的用乐显然不会是人们沉浸在悲哀之中去“欣赏”音乐，这就是乐在历史上有音声论、而音声涵盖乐的理由。为神、为人的思考虽有一定合理性，但终觉不够完善。这是因为没有把握住仪式和非仪式为用，礼乐和非礼乐为用的意义。认知有一个不断深化的过程。

首先是在实地考察中看到多地民间礼俗仪式用乐，特别是作为嘉礼——庆典、祝寿和婚礼用乐之时的思考。这是仪式用乐，却不能简单以为神奏乐认知。带着问题，我阅读相关原典，诸如《周礼》《仪礼》《礼记》以及《论语》乃至《十三经》中多种著述，但相关问题并未解决，可能还是未把握仪式与非仪式的关系所致。大学术界重在礼乐把握，且更多关注两周：何以大家都在形而上的意义加以把握呢？

《光明日报》理论版、后为“国学版”的主编梁枢先生来访，让我对礼乐问题有了新的思考。梁先生以“乐觞”立题，重在那些尚未成熟便永远进入历史的乐器。我说这些乐器并未失传，有些依旧存在，有些属于转型。梁先生因之有采访文章发表[3]。采访中，梁先生邀约我思考“乐经”问题，这是我相对系统进入礼乐研究的初始。由于我的音乐学背景，导致我在思考礼乐之时与礼学、经学界视角显然不同，梁先生不断追问，我拿出一篇短文《“乐经”何以失传》[4]，着重从乐的本体意义来把握和回答这个问题。既然礼乐是礼与乐的结合，各自有着相对独立的理

---

① 项阳：《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》，《新疆艺术学院学报》2003 创刊号；《中国音乐民间传承变与不变的思考》，《中国音乐学》2003 年第 4 期。

② 项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——关于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007 年第 2 期。

③ 梁枢：《哪种乐器失传了》，《光明日报》2004 年 3 月 18 日。

④ 项阳：《“乐经”何以失传》，《光明日报》2008 年 6 月 23 日国学版。

念和形态。礼有不同类分，在历史长河中形成了吉、嘉、军、宾、凶五礼加卤簿的样态，国家礼制既分类型又分层级，礼制仪式为礼的形态。礼乐首先是为礼，但作为乐既有类型性亦有等级化，乐制自身亦形成类型性，所谓乐制类型的意义。这是不可忽略的事实。当礼乐观念确立，仪式为用的乐方为礼乐，非仪式为用的乐不属礼乐范畴，这是重要特征。其次，礼乐有类型性，乐制类型并非机械地与礼制对应，而是依照不同类型和层级有所差异。这表现在同一礼制类型之不同层级会有不同乐制类型对应，不同礼制类型会有相同乐制类型以为对应。诸如两周时期“国之大事”与“国之小事”同属吉礼，但其乐制类型不会都用雅乐为称的“六乐”；明代宫廷中最高等级之大祀用雅乐类型，但涉及中祀和小祀者则可用教坊大乐——鼓吹乐类型；在最高层级中，嘉军宾诸礼中有些仪式类型可用雅乐，有些不可用雅乐，但所用同样为礼乐；至于凶礼，在唐代即便是最高层也不能用雅乐类型。更何况作为国家制度规定性，有些礼制仪式并不用乐。《礼记》记载明确，“凡用乐必有礼，有礼则有不用乐者”。如果明确礼乐是仪式为用，则群体性意义凸显，乐与仪式相须固化。礼制仪式有其规定性，一朝一代依制固化，不可随意更改，更非任意为之，其中的仪轨、仪程都需固化，乐在其中也具固化意义。

经学和礼学界研究礼乐是为“以礼观乐”，梁枢先生建议我逆向而行，“以乐观礼”，这对我来说是一个挑战。我先是对学界相关礼乐认知进行梳理，意识到对礼乐大多认知限于形而上，忽略了礼乐应该是形而下与形而上、礼制仪式类型与乐制类型的有机结合与统一。换言之，恰恰是在国家意义上“引礼入乐”① 导致了礼乐一脉的确立，是礼与乐的有机结合。从形态上讲则是将既往本无礼与俗的用乐类分为二：仪式用乐与非仪式用乐。作为仪式用乐当属礼乐范畴，其中又因对应丰富的情感性意义分出不同类型和层级。当礼乐观念确立，虽在不同历史阶段有增益和删减，但总体在有类分依循的基础上前行。由此，功能性为用的意义凸显。把握礼乐一脉的意义在此。

如此，我们对何以不同历史阶段国家都会有官属专业乐人群体的存在便有豁然开朗之感。恰恰因为乐有稍纵即逝的时空特性，在缺失录音录像等现代科技的时

① 此处借用马作武先生“引礼入法”的理念，其实乐亦如此。参见《引礼入法奠定中华法系基石》，刊《光明日报》2017年2月18日11版“国学版”。我引用这种观点的表述见于《乐与“国学”》，待刊《国学研究》。

代，若进行如此繁复的礼乐和俗乐体系化为用，必定要有专业乐人活态存在以因应仪式和非仪式诉求。这个群体之承载显然不会松散无序。在国家制度规定性下，从宫廷、京师、军镇、地方官府都有用乐的仪式诉求，这是各级官府必须养这个群体的理由；在俗乐方面，同样是从宫廷到京师、军镇和地方官府都要存在，这毕竟是大家所喜闻乐见的用乐形态。在这种意义上，一些音声形态、体裁、形式甚至作品都既有相通一致性，又有丰富性。

理念确立，则见文献相当丰富且表述清晰。我们先对历史上国家仪式用乐的礼制仪式类型和乐制类型进行辨析，探究乐与仪式的关系，把握中国礼乐制度四阶段的意义；继而对不同时段的仪式用乐进行剥离，在有乐谱形态之时把握其本体意义，认知仪式用乐类型和用乐范围，看其有怎样的相通性和变异性。特别是对一些基本理念依历史语境中的意义进行定位，诸如礼乐、雅乐、俗乐，胡乐、鼓吹乐等，主要还是观察辨析其与仪式为用的关系，这就将“国乐”和“非国乐”、雅乐和非雅乐区分开来。虽然仪式为用都以礼乐论，但毕竟有类型性上的差异，最为彰显的即是以“金石乐悬”乐器领衔的雅乐类型和“胡汉杂陈”乐器领衔的鼓吹乐类型，分工有自，却都属礼乐为用者①。

就俗乐类型讲来，既然是非仪式为用，更多表达个人情感诉求，重在技艺的展示。无论唱词还是音乐形态，都是直抒胸臆式的表达，直抵人们心灵深处，且不拘泥于场合为用。当然，有些类型亦需群体性集合展示，诸如器乐组合以及社会发展到一定阶段的戏曲形态。因此，依制配置官属乐人，其数量的多寡可能会限制这些体裁和形式，这就是在乐籍制度存续期高级别官府能够有更为丰富的音声体裁和类型的意义所在。可以这样讲，在国家制度规定的专业乐人创承下，无论礼乐还是俗乐均由官属专业乐人以为引领。

值得思考的是，何以音乐学界在20世纪相当长的阶段一直将传统音乐活态侧重以民间态认知？在下以为，还是因为更多以当下存在认知却没有把握住历史上国家用乐的两条主导脉络所致。既然国家以制度保证专业乐人群体的存在，其礼乐和俗乐两条主导脉络则必定以创造为引领。在不同时期都会以音调素材从民间所汲取

① 项阳：《重器功能，合礼演化——从金石乐悬走向本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

与提升，但更多将其作为专业性存在的基础，提升则是专业乐人的意义，千百年来以制度下的专业乐人引领音乐文化的发展。恰恰是历史上一直存在的官属乐人制度在清代雍正时期解体，导致国家制度下的创作和运行机制消解，转化为民间存在，但从形式、体裁、作品本身所反映出的专业特质未变，只不过经历了较长时间的民间态，人们缺失了把握其曾经的归属而已。如果不是刻意对中国传统音乐文化的历史脉络有所把握，则会更多以当下存在认知。我们有必要提升或称强调官属乐人存续期制度下存在的传播方式，这是制度下组织态的传播为主导，由于乐籍制度全国体系化的存在，各地官府都有专业乐人群体，他们在承继的同时也有创造的欲望，特别是对所在地的音声或称民间用乐形态有基本把握，当他们与文人结合以行创造，其中的精品会通过乐籍体系上达，亦会进入宫廷经过整合规范之后再反播各地，这就是制度下组织态的传承与传播的道理。当然，这些官属乐人所承载的俗乐并非自娱自乐，而是要面向官府乃至社会传播，这就有传播之后再传播的现象存在，这属于自然传播；再有，当雍正将乐籍制度废除，将曾经的官属乐人放归民籍，恩主产生变化。当他们更多以社会民众为主要服务对象之时，便越来越民间化，久而久之，人们竟看不清历史样貌，只是以当下的民间存在来认知传统音乐文化，这是学界更多从民间意义认知的道理。有着千百年积淀、国家制度下从宫廷到各级官府用乐制度消解，我们真是应该把握这个庞大群体发展的走向，不应将其“平面化”处理。

当国家注重对当下民间存在的诸种音声技艺类型进行梳理，在十大集成志书编纂过程中有些现象引发关注，这就是各地所揭示出来的民歌中小调部分、说唱中曲牌音调、戏曲中的剧目乃至曲牌、器乐中许多曲牌以及乐队组合类型等多显现相通一致性内涵，这引发我们的思考。在把握国家乐籍制度的前提下，我们开始有意识地从文献乃至各地实地考察中去把握这些相通性，这一阶段收获颇丰，从全国意义上的确存在着“官乐民存”，依此持续发展的积淀。

从礼乐讲来，我们对不同历史时期的礼制仪式类型和对应的乐制类型进行梳理，特别是乐制类型对应礼制类型在不同阶段哪些属于必须，哪些形态在哪些层级中可用，哪些不可用，何以如此？既为国家礼乐体系，地方官府能用的类型必依制广泛拥有，即便是边地也不会改变。这就是我们从云南禄劝、武定土司府之明代传

谱中把握《朝天子》之共性、且活态存在于当下的意义①。既然是鼓吹乐类型的礼乐形态，地方官府中普遍为用，则必定有制度下的深层内涵，鼓吹为用的礼乐乐曲当然不止这一首，从《中国民族民间器乐曲集成》各省卷所载乃至有王府和地方官府官属乐人背景的乐班所承载中可以充分认知这一点；我们看到作为国家吉礼小祀类型的全国一致性内涵，毕竟这属于群祀，由衙前吹鼓手承载。中祀的一些类型，诸如《文庙祭礼乐》之全国存在，属雅乐类型，因此说，并非宫廷不再，国家礼乐不再。

至于俗乐，当确立了礼乐与俗乐两条主导脉络以为中国传统音乐文化整体的学术理念，许多问题便好认知。不如此则难以理解其深层内涵。这是我们提出“宏观把握下的微观研究”② 的意义所在。否则会将中国音乐文化整体定位在审美欣赏层面，这显然有失片面。你可以对其中某些现象进行把握，但应有传统音乐文化整体意义的认知，把握多种功能性存在的意义。如此我们把握宫廷和社会上仪式之外的音乐现象，看到“词牌/曲牌与文人/乐人之关系”③，辨析夏庭芝的《青楼集》④，相对系统梳理唐宋以来俗乐存在与戏曲等音声技艺类型裂变的过程。看到同一时段从宫廷、王府乃至各地高级别官府之俗乐体裁和形式所具有的一致性内涵。

我们在乐籍制度的基础上去梳理礼乐和俗乐两条主导脉络所存在的一致性和相通性，这样做具研究的阶段性。来自台湾的著名学者王秋桂先生向我提问：学术界更多在讲差异性，你为何强调一致性？问题重要。依在下看来，音乐学界既往对乐籍制度没有认知，不把握中国音乐文化在不同历史阶段所具有的国家整体性意义，研究历史不关注当下活态存在，研究传统音乐只从民间视角认知，且不去把握何以有活态传承，这就将历史与现实割裂。不把握历史上国家制度下的传承和传播方式，更多以一时一地，更多就事论事，就难以把握其深层内涵，似乎中国传统音乐文化就是松散存在，显然不是历史的真实。大学术界把握了中国文化传统有着制度下整体一致性然后去把握区域差异性，而音乐学界由于看不到历史音乐文化存在整

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008 年第 1 期。
② 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握》，《中国音乐》2006 年第 4 期。
③ 项阳：《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》，《文艺研究》2012 年第 1 期。
④ 项阳：《一部元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010 年第 2 期。

体一致性，只从区域性认知，从研究理念上便有缺失。不同区域当然有自己的特色，但其中的确有国家意义的存在。这是我参加乔建中先生组织的陕西榆林民间礼俗用乐考察之后（2006）提出中国传统音乐文化应该是“整体一致性下的区域丰富性”① 的意义所在。

我们的研究当然要有相关实例以为支撑。好在国家集成志书在此时已经基本编纂完成，我们可以借助于丰厚的活态存在加以辨析。但集成志书并未解释这些音乐形态当下民间活态中何以存在，这是非常重要的问题。既然我们已经梳理出乐籍制度，把握住礼乐和俗乐两条主导脉络由这个群体为主要创承，我们在这一阶段增强实地考察力度，扩大考察区域，认定民间礼俗接衍国家礼制仪式，并对其类型性进行把握和辨析，对民间礼俗多种仪式类型进行采录，涵盖吉礼、嘉礼和凶礼（亦有宾礼和军礼的形态）类型下多种仪式用乐，录制了 40 多个完整的仪式和 500 多小时的录像资料，这是不同省市和区域、相同和相异仪式类型的采录，对辨析其中的文化内涵有着至关重要的作用。

这一阶段我们所考察到的区域有北京、河北、山东、山西、河南、陕西、四川、湖南、广西、江西、福建、浙江、台湾、香港、重庆、江苏、安徽、新疆、甘肃等省市自治区，更多深入乡间社会，不限一时一地。在各地考察中逐渐理论提升，深感中国音乐文化传承内涵之深厚，我们有团队的力量却显单薄，经费掣肘，时间紧迫，留有许多遗憾。

我们的学术团队无论硕士研究生、博士研究生、访问学者，都在实地考察中增长才干，他们展示团队作战各司其职，录像、录音、记录、访谈，亦显示出较强的独立性。他们对音乐形态、乐队组合、乐人生存方式、民间礼俗内涵等进行辨析，深化了对传统音乐文化的认知，特别把握历史人类学的学科理念，将历史文献与当下音乐文化活态有效对接。

这一时期有多篇硕士学位论文成型，基本都与历史上的乐籍制度和乐籍制度解体之后当下乡间社会的积淀密切相关。成晓辉的《经济与文化之因果：临清时调与天津时调的比较研究》（2004），魏晶的《唐以前制度文化中中原与西域的音乐

① 项阳：《中国传统音乐文化整体一致性下的区域特色》，《榆林日报》2006 年 8 月 5 日第 4 版。

交流与传播》（2005），张咏春的《孔府的乐户与礼乐户》（2005），李卫的《鲁西南鄄城县王家乐班的民族音乐学追踪》（2006），孙云的《礼非乐不行，乐非礼不举》（2006），巩凤涛的《制度下传播与小调的同宗现象》（2007），林乐飞的《还愿仪式音乐研究：以河南宜阳为例》（2007），白莉的《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》（2008），逯凤华的《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》（2008），徐倩的《胶东道乐“勾凡调”及相关研究》（2008），刘佳的《游走在都市的边缘：音乐的功能性与传统的延续》（2010），周晓爽的《房山区北窖村音乐会传谱及其活态传承研究》（2011），王丹丹的《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》（2011），袁郁文的《历史现场的音乐文化积淀：济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍》（2012），秦晓妍的《一支乐队的传统》（2012），董旭彤的《隋唐至明代礼乐观念变化辨析》（2013），孙茂利的《音乐本体中一致性的背后意义：河北音乐会与西安鼓乐社的比较研究》（2013），都集中产生于这个阶段。

这些选题围绕音乐本体意义，看到国家制度对实际用乐的影响，注重从当下活态中与历史音乐文化大传统对接，并涉及音乐传播，注意学术界理论与方法的具体运用。活态存在涵盖当下京城及山东、山西、河南、陕西、新疆等地，音乐形态包括民歌、器乐、说唱、戏曲等，从乐律、乐调、乐谱、乐器乃至乐队组合视角把握，注重国家制度与民间礼俗的对接，或称民间礼俗接衍国家用乐后的发展与活态积淀。这些区域所显现的相通一致性更加促使我和团队深层思考。有些音乐会社声称传自佛教，像胶东道乐和泰山岱庙藏谱既与国家礼乐有关，又与道教相联。有对一支乐队所承载深挖内涵，有对一个剧种之存在把握其演化的深层意义，还有对音乐会社重吉礼和凶礼为用，更多与仪式固化相须，在这一个乐社内部传承数百年其所演奏的乐曲竟然少有变化，作为民间音乐班社因应礼俗为用则会礼乐和俗乐共在。我们根据团队成员来自不同的省份设定课题，恰恰就是不同区域所显现出音乐本体中心特征以及体裁、题材等多方面的一致性和差异性，更使我们的团队有着凝聚力，也把握历史上国家制度下所具有的用乐“向心力”。当下都城周边区域所显现的传统功能性用乐形态说明传统并未远行。我们看到，无论是小调还是多种音声形态都显现出制度下、组织态传播的意义，即便遥远的边地也会与中原有一定的内在关联性。当然也会有一些自然传播在其间，诸如临清时调与天津时调就是既借助

组织态传播亦有自然态传播的存在。

我们开始特别关注乐籍制度存续期和乐籍制度解体后的差异性变化，这样做还是为了认知历史上的“官乐”与当下“民乐”的内在关联性。就乐籍制度讲来，在不同历史阶段既有同一性又有差异性，乐籍制度解体是一个历史节点，前后对比定然显现出诸种变化和差异。地方官府其官属乐人是一个庞大的群体。既然国家不再供养，但官府又有仪式和非仪式用乐需求，礼乐制度并未消解，改变既往全为官养的模式，进而为用时付费为之，将曾经的官属乐人妥善安置成为官府的职责。我在陕西户县考察中见到乐户后人崔永义老先生，他告诉我其祖上是明代大官，因犯法被贬“充乐”。雍正禁除乐籍之后，他们家族被县太爷分配至大王镇，以民间礼俗用乐为生计，这就将其家族所承载的官乐带至民间。类似的表述在山东泰安地区和济宁地区考察中也明确存在。秦晓妍和袁郁文在对民间艺人采访中都涉及州县官属乐人被安置到乡镇的状况①，山西壶关六大家族乐户后人亦如此。我们在山东菏泽、陕北绥德、河南新密和新郑考察，乐人们也是这样表述，其祖上多涉官属乐人，可见具同一性。我们在浙江绍兴、诸暨、萧山考察堕民，虽然这个群体不以乐户相称，但其承载与乐户有相通性②。当我们将这些与学界同人交流，得到了各地更多相关信息，我们的判断相对准确：这就是官属乐人将其承载的国家礼制仪式及其用乐以及非仪式用乐带到民间的意义所在。2009 年夏天，在江西抚州召开的“孟戏”学术研讨会上我提出正是由于雍正禁除乐籍使得“官乐民存”。我们不能仅以当下存在来看待民间所存有的传统音乐形态。我们当然看到乐籍解体后乐的发展状况，我和我的学术团队有持续性、拓展性关注。

这一阶段几篇博士学位论文有程晖晖的《秦淮乐籍研究》，张咏春的《中国礼乐户研究中的几个问题》，郭威的《曲子的发生学意义》，任方冰的《明清军礼与军中用乐》，柏互玖的《大曲的演化》。作为博士学位论文，应在给其理念、在整体把握的同时让他们有较大空间，其选题应具成长性和发展性意义。

秦淮之地作为六朝古都，也是明代早期都城，其后为南都，王府与高级别官府

① 秦晓妍：《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》，《中国音乐》2011 年第 4 期。

② 项阳：《堕民的传统与现代》，乔健编著：《底边阶级与边缘社会：传统与现代》，台北立绪文化事业有限公司，2007 年。

云集，乐籍较集中，特别是其中的女性乐人，为“小令三千”的承载者，对时调、说唱和戏曲有重要担当，属俗乐范畴，她们为官府需要，与文人唱和。对这个群体组织态的创承与传播相对全面把握和辨析，既可认知乐籍中女性乐人的承载与引领，亦对乐籍文化中俗乐之整体有益。这个课题的典型性和重要性随着研究的深入会有更深层次的显现。作者毕业后拿到国家社科基金项目，对这个群体承载乐曲本身有集中梳理研究。

我在《山西乐户研究》中对礼乐户这个群体有所认知，认定这是与乐户身份和性质不同的社会群体。张咏春硕士论文为《孔府的乐户和礼乐户》，对这两个群体在孔府用乐的不同职能已有整体把握。正因为此，在博士论文阶段他从金代礼乐人、元代礼乐户以及明代以降的乐舞生群体及其承载做了系统性梳理，把握住这个群体的名实之辩，认知其身份与乐户的不同，明确其所承载是宫廷雅乐以及地方官府中的《文庙祭礼乐》。元代以礼乐户论，显然不足以把握礼乐的整体性意义，改称谓势在必然，这就是明清时代这个群体以乐舞生称之的道理。他们是从事宫廷和地方官府中雅乐为用的非贱民群体。元明以降、直到民国时期都有全国性存在，与乐户职能有着质的差异，作者申请的国家课题会对这个项目有效拓展和深入。

《明清军礼与军中用乐》[①] 选题，是中国艺术研究院研究生院安排我和解放军艺术学院音乐系李双江主任联合指导，原本命题“中国军礼与军中用乐”，但开题之后由于材料发掘越来越多，一篇论文难以驾驭，因此选作其中部分。周代确立的五礼制度这军礼即位列其中，在不同时段呈现内涵变化，需要系统性梳理，并把握军礼类下多种与乐相关的仪式意义。对军礼用乐既往缺乏有效辨析，做起来难度较大。除此之外，尚有军中非仪式用乐的形态，这个选题有着很大的学术空间，好在任方冰博士后期间能继续深入。

《曲子的发生学意义》[②]，是借助“发生学”的方法论认知中国传统音乐文化中曲子这种现象的有益探索，这要对乐籍制度下乐人承载有整体认知，继而侧重俗乐类型和曲子本体为研究重点。这个选题的意义在于从当下社会积淀存量巨大、音乐和戏曲界称之为曲牌、文学界称之为词牌的现象上溯，把握源头，看其生发之时

---

① 任方冰：《明清军礼与军中用乐》，中央音乐学院出版社，2014 年。

② 郭威：《曲子的发生学意义》，学生书局，2013 年。

代背景以及承载群体，然后探究其发展演化，注重其作为多种音声技艺形式之母体，由此所成的聚合与裂变，认知其对中国音乐、戏曲、文学等多领域的实质性影响，把握其作为中国音乐文化的特色构成。中国传统文化中的这种现象是由乐籍制度下的专业乐人群体在与文人的互动中创造发展，至于多种音声技艺体裁的生成与开拓也同样如此。应明确，文人参与词牌和戏曲内容创作，终要交与乐人实施，乐人除曲调旋律创制，其文词内容也常常自己填充以成。这个课题完成之后得到了音乐学界乃至戏曲学界和文学界的肯定。其巨大的空间就是要对当下民间活态传统与历史大传统进行有效对接，这是历史人类学的意义。作者其后的研究已经获得国家社科基金课题支持，正在有效展开。

《大曲的演化》课题，重在音乐本身的结构以及功能属性意义。所谓大曲，当指大型乐曲结构。历史上大曲结构复杂，且在不同时段有着不同发展。大曲初始阶段应为氏族、部落、方国典型性、象征性乐舞的综合体，发展过程中形成不同归属。在国家意义上，大曲总是用于宫廷乃至较高层级的官府之中，既有仪式为用亦有非仪式为用，其功能意义决定了其为用的属性。所以说演化在于其原本是从曲体结构上论，其特征属于歌、舞、乐三位一体，但其后发展则显示出既有这种特征彰显的样态，亦有其独立性的器乐样态，直到当下乡间音乐会社与班社中依旧有着较为完整的传承，且以大曲称之。这种贯穿数千年之形态的结构、宫调、创作机制、属性值得深入挖掘。学界对于大曲更多关注汉唐，却难以把握其整体意义及演化关系，缺失大曲属性的认知辨析，这正是本课题的意义所在。本课题作者毕业后在拓展论域的前提下成功申请到国家社科基金项目，相信会有新的建树。

他们五人都很好地完成了学位论文，各有特色，从不同视角和层面把握了乐籍制度的整体性意义，且得到学界较好的学术评价。我与他们共同学习与提高，这些选题都由乐籍制度而引发，各自有深入的空间。充分体现了教学相长和团队精神。

这一时期我对宗教音乐、特别是佛教音声思考较为集中。在第一阶段我把握乐籍与宗教音声的关联，并以“乐户与宗教音乐的关系”立题辨析，这是我在实地考察以及文献梳理过程中感受官属专业乐人们所奏曲目有些与佛教和道教联系密切

后所作的思考。2003 年，我发表了《释俗交响之初阶：中国早期佛教音乐浅释》[①]一文，主要对佛教在天竺时期所用音声以及进入中土后的状况进行把握。我关注到佛教戒律的存在，这是音乐学界不曾涉及的学术点。既然佛教戒律不允许僧尼动乐，何以当下僧尼会冒犯戒之大不韪呢？矛盾怎样消解，又有怎样的道理与演化？何以当下学术界将这些矛盾置之不顾以佛教音乐论？这是我对佛教用音声进行系列研讨的初衷。

我以佛教进入中土所用音声的几个节点把握其中的演化关系，这就是佛教在天竺时期的状况，进入中土后的变化；对“改梵为秦”过程中的不适进行辨析；中土佛教改由僧尼动乐是怎样的意义？南北朝至唐代多个政权数次“灭佛”对僧尼动乐产生怎样的影响？何以明代以降僧尼动乐名正言顺？国家专业乐人承载的仪式和非仪式用乐与宗教音声有怎样的关联性？佛教自身对这些问题有怎样的认知？其所用音声与乐、与乐籍制度有怎样的关系？前后十多篇相关文章基本将这些关键点厘清，顺带也把握了道教用音声的意义，这也是本阶段的重要收获。这些文章以文集形式收录在本丛书中，这里不做展开。

进入 21 世纪，由于联合国教科文组织倡导，我国开始关注“人类口头与非物质文化遗产”的理念，其后以“非物质文化遗产”认知。非物质文化遗产分为十大类，涉及用乐的类型至少有民间音乐、民间戏剧、曲艺、民间舞蹈、民俗等，这些形态当下以民间形式而存在，但有些形态是因为某种因素原为官属后积淀在民间，当下民间社会保存了这些艺术形态是不争的事实。我们应对这些现象进行辨析和剥离，以把握其深厚的传统文化内涵，注重“当下传统音乐与民间礼俗的依附和共生现象”[②]，辨析“民间礼俗：传统音声技艺形式的文化生存空间”[③]，由此把握“中国音乐文化的‘大传统’与‘小传统’”[④]，反思当下民间礼俗承载中国历史音乐文化大传统、却以小传统存在的意义，将当下的民间音乐形态与历史文化大传统进行有效对接。

我们的研究注重文献梳理和理念把握的系统化，逐渐形成整体文化观念，从而

---

① 项阳：《释俗交响之初阶：中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003 年第 5 期。
② 项阳：《当下传统音乐与民间礼俗的依附和共生现象》，《音乐研究》2005 年第 4 期。
③ 项阳：《民间礼俗：传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008 年第 3 期。
④ 项阳：《中国音乐文化的“大传统”与“小传统”》，《天津音乐学院学报》2006 年第 1 期。

使课题向深层发展。特别是注重专业乐人承载的两条主导脉络，对学界既有学术认知重新思考。我们提出“‘六代乐舞’为《乐经》说”①，并探讨其失传的原因，认定由于所指为国家最高礼制仪式为用的经典乐舞，需有相关机构群体性承载，如若相应条件缺失，则《乐经》必失，此观点已得到文史和经学界一些学者的认同。《中国文化》主编刘梦溪先生与在下言道：“对何谓《乐经》、何以失传这个问题学界探讨了两千多年，我虽然还不能完全同意你的观点，但我以为至少可以立为一说。”刘先生将本文刊发以后，有西安交通大学和广州暨南大学的几位教授撰文对该观点予以支持②，这对我是莫大鼓励，这是音乐学界与大学术界的对话。《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》③ 一文，辨析学界将雅乐和礼乐概念混淆的原因，提出鼓吹乐亦属礼乐构成。至于《中国礼乐制度四阶段论纲》④，是基于中国传统礼乐文化从国家意义上确立三千载的整体把握。我将两周作为中国礼乐制度确立期，两汉至南北朝为演化期，唐宋为成熟期，元明以降为礼乐制度持续发展乃至消解期。这是基于“以乐观礼”的意义，有些礼制和乐制随社会发展有所增删，但礼乐观念一以贯之，这是将礼制仪式类型与乐制类型对应之后分层次、分时段的解读。其后又有《小祀乐用教坊：明代吉礼用乐新类型》⑤ 以及《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》⑥，这主要是对于能够来到县治、多层级的国家礼乐类型进行把握。中祀有些可用雅乐类型，有些则可用鼓吹乐类型。诸如“文庙祭礼乐”用雅乐类型，旗纛之祭则用鼓吹乐，先农之祭曾用雅乐后用鼓吹乐。国家小祀属吉礼中的通祀。唐代国家吉礼用乐不能用胡汉杂陈的鼓吹乐类型，而明代吉礼中祀的部分和小祀全部都以教坊大乐之鼓吹乐类型为用，这是全国各县衙以上官属乐人的职责。在清代雍正年间这个群体被下移至乡间社会，他们既承担国家祭祀和多种仪式用乐，也承担乡间社会庙会、过三周年等吉礼仪式用乐。承载鼓吹乐的群体在乡间社会中还要承担婚仪丧纪用乐，这是国家礼乐民间接衍的意义，有效地解决了国家

① 项阳：《“六代乐舞”为〈乐经〉说》，《中国文化》2010年春季号第31期。
② 诸如孙振田、范春义：《从〈汉志〉看“乐经”为“六代乐舞”说之成立——兼论〈汉志〉之〈乐〉类的著录问题》，《音乐研究》2015年第6期。
③ 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期。
④ 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。
⑤ 项阳：《小祀乐用教坊：明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。
⑥ 项阳：《明代吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期。

礼乐与民间礼俗用乐的相通性问题。

明代将王府置于全国各地，这是一种甚为独特的现象。全国31个府、卫之所在设有王府，如此成为区域音乐文化的中心，文献显示国家对王府钦赐乐户27户，钦赐乐谱1700本，他们依制实施多种类型的仪式用乐，也有日常欣赏为用的乐，涵盖多种音声技艺形态。许多王爷和王公显贵还亲自参与音乐以及多种音声体裁的创制，甚至可以说是对中国音乐文化事业的巨大贡献，诸如周橚王和代简王之于戏曲、宁王之于琴，王子朱载堉更是创制出影响世界的新法密率，我们撰写《关注明代王府音乐文化》①，就是从王府全国性存在的意义上看制度规定性下的相通性和丰富性内涵，这个视角还有待更为深入的探讨。

我们对国家礼乐核心为用的雅乐进行形态分析，在《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》② 和《一把解读雅乐的钥匙：关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》③ 探索过程中，我向音乐史学家和传统音乐理论家请益。由于中国乐谱在清代乾隆年间之前没有创造节奏和时值符号系统，此前乐谱更多是乐音与字词对应，给人以中国乐曲特别是雅乐曲调就是一字一音、一音一拍的印象。从歌词内容上我们可以感受到韵律感，但没有节奏和时值的曲谱唱起来却只是音高变化，韵律全无。当我将这样的曲谱唱与音乐史学家冯洁轩先生听，他笑言道："我相信古人不会这么蠢！"我们注意到，《太常续考》中的雅乐词格是为长短类型，这与前朝有着极大不同，而且旋律有转调在其间，显示与时俱进。对《文庙祭礼乐》的辨析是建立在邱之稑《丁祭礼乐备考》以及杨荫浏先生对浏阳孔庙祭礼乐的研究上。乾隆《律吕正义后编》中已经有了节奏与时值符号，虽然同朝颁行全国的《文庙祭礼乐》没有用节奏和时值，但邱之稑所用的节奏时值符号与"后编"有一致性，所以说邱本的合理性就在于此，这是对太常乐师阙里教习的完整记录。

我在研究过程中经常思考的问题是，如何将当下各地传统音乐的活态与历史上的相关的描述予以对接，特别是我们在实地考察中把握住一些曲目与历史上的记载相同，又有乐谱支持，且与民间礼俗中吉礼仪式相须为用、不可轻言改变之时，愈

① 项阳：《关注明代王府音乐文化》，《音乐研究》2008年第2期。
② 项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期。
③ 项阳：《一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》，《中国音乐学》2010年第3期。

发感觉到乐虽有稍纵即逝的时空特性，但恰恰是这种与仪式相须固化的存在方式很可能将久远的乐曲活态遗存到当下。既然我们已经有了多地实地考察的依据和佐证，不由从形而上意义上认知。其实我们有这样的实践，在《中国弓弦乐器史》研究中将当下多地活态存在的挫琴、轧琴、瓦琴等与唐代以降形成的轧筝类弓弦乐器相接，继而上溯至筑的意义①。这既需要活态考察，亦要音乐史的整体把握，某种意义上这应属“文化自觉”。如此，在2000年，当美国华裔学者郑苏女士在中国音乐学院做讲座时提到有“历史的民族音乐学”理论存在，继而薛艺兵先生在中国艺术研究院舞蹈研究所做讲座时也介绍了理查德·威戴斯“历史的民族音乐学”，有了“历时与共时”一对新的概念将这种理论把握的同时，我意识到这应是对民族音乐学理论的一种延伸或称拓展。还是在这一阶段，台湾著名学者王秋桂先生将我引入在中国大陆探索民间信仰的课题组，在2005至2010年间，我多次与王先生等海内外学者一起考察，并参加由王先生在香港、台湾、厦门和北京等地举办的学术研讨会，与宗教学、文化人类学、历史学、社会学、民俗学多学科的学者进行学术交流，开拓了学术视野。特别是同历史人类学“华南学派”学者群郑振满、陈春生、科大卫、刘志伟、周大明等以及劳格文、丁荷生等诸位先生的交流，促使我不断思考，明确了音乐学界谓“历史的民族音乐学”应源自历史人类学。我结合自身研究于2006—2007年在中央音乐学院音乐学系为硕博研究生开设《中国乐籍制度与传统音乐文化》选修课，提出“九个接通”的学术理念，即：当下与历史接通；传统与现代接通；文献与活态接通；宫廷与地方接通；官方与民间接通；中原与边地接通；中国与周边接通；宗教与世俗接通；个案与整体接通。2010年，在南京艺术学院召开的中国传统音乐年会上，我的《接通的意义——传统·田野·历史》② 得到了学术界的鼓励和呼应，星海音乐学院周凯模教授在其博客里刻意介绍这种学术理念，上海音乐学院洛秦先生向我索稿，将其发表在次年的《音乐艺术》第1期。南京艺术学院音乐研究所所长、从事歌剧和音乐批评的著名音乐学家居其宏教授热情邀约我以此题讲学，并称要开班宣传这种理论。这是对我们学术团队极大的肯定。大家秉承这样的学术理念前行。

---

① 项阳：《中国弓弦乐器史》，国际文化出版公司，1999年。

② 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011年第1期。

虽然我们下了很大的功夫和力气，但由于课题既有纵深又有宽度，越研究感觉问题越多，我们只能探索前行。作为实地考察需要时间和经费，需要有更多学者和学子参与，这是我讲对“中国乐籍制度”应群起而攻之的道理。令人欣慰的是，越来越多的学者和学子与我们相伴而行。当然，学界也有一些不同观点，甚至是质疑和诘问，这更加促使我们认真思考，我们会在探索过程中不断修正，正视问题思考解决，我对质疑充满感恩。

第三阶段：中国乐籍制度与传统音乐文化

第三阶段是以申报第三个国家课题为标志，这三个课题有着连续性和拓展性意义。2012 年，在文化部科技司领导和赵塔里木学兄的大力支持下，我的第三个国家社科基金课题《中国乐籍制度与传统音乐文化》立项，与此同时，中国艺术研究院课题《以乐观礼》也在进行中，可谓双管齐下。在这一阶段，我们重在关注中国传统音乐文化的逻辑起点，持续把握礼乐文化和乐籍制度的节点意义，并从当下民间礼俗用乐中去把握仪式和非仪式用乐的关系。

随着研究的深入，我们注意到二十四史中乐志和礼乐志的相关问题，从官书正史把握乐的功能性存在。我关注“周公制礼作乐与礼乐俗乐类分”①，这是从国家意义上逻辑起点的把握。明确了仪式用乐属于礼乐，非仪式用乐自然为“非礼乐”——俗乐的意义，如此显现对应性，拉开中国传统音乐文化国家意义上两分序幕。同年发表《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》② 一文，辨析如果将礼乐与俗乐作为对应的层级，以仪式为用显现礼乐特征，则隋代太常的俗部乐属于礼乐范畴（也有非礼乐为用的部分）。一些类书辨析仪式为用的俗部乐称谓时上溯到《仪礼》为用，而《仪礼》用乐应属礼乐范畴。更进一步讲，与雅乐对应的俗部乐属礼乐，彰显雅乐在礼乐中的核心为用。仪式为用的雅乐显然不能与非仪式为用的俗乐作为最高层级对应，这是我们考辨礼乐与俗乐对应的意义所在。沿这两条主导脉络下探，显现中国音乐数千年并行不悖、互为张力发展前行的样态。《礼

---

① 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013 年第 1 期；《中国社会科学文摘》2013 年第 5 期转摘。

② 项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应；与雅乐对应》，《音乐研究》2013 年第 4 期。

乐与俗乐两条主脉是中国传统音乐文化的特征》[1]，是对前期思考的一种强调，如此认知对把握中国音乐文化的意义至关重要。

中国文明有礼乐文明之谓，然而学界却有礼乐文明在两周的观点，并称其后不再。我从“以乐观礼”的视角感受“‘礼乐文明’的困惑”[2]，认为礼乐文化和礼乐文明之于中国均为形而下与形而上的有机统一，不可仅以形而上认知，否则会将中国传统文化割裂开来，实际上汉魏以降中国礼乐文明不但延续且有新发展。《周代国家礼乐教育相关问题辨析与启示》[3] 一文重在礼乐本体思考。作为引礼入乐、并以音声形态为主导的用乐类型，在其时有仪式性的群体意义，首先是专业乐人承载礼乐形态整合以成，继而是对国子教习，使其在其中体味与升华，毕竟音声形态具稍纵即逝的时空特性，不把握这一点难以认知礼乐实质性内涵。出于以上考量，我对“‘诗经’与两周礼乐之关系”[4] 进行辨析，学界更多谈《诗经》的文学意义，事实上这《诗经》为“乐语”，其风、雅、颂三种类型都与仪式为用相关（当然不是全部）。这可从《周礼》和《仪礼》加以佐证，这是制度规定性的意义。国风中《周南》和《召南》明确以“乡乐”论，规定仪式为用；《小雅》中一些篇章作为“房中之乐”用于仪式；至于《大雅》与《颂》，原本就是仪式中的存在。明确这些则可以看出《诗经》与仪式用乐的紧密关联，我们应考量在其时的为用意义，如此显现仪式与非仪式两条主导脉络的实际作用。《“兴于诗、立于礼、成于乐”辨析——兼议“民可使，由之；不可使，知之”》[5] 所论，将孔子所言前后句联系，可把握西周礼乐教育制度以及孔子乐教思想，认知乐的时空特性和礼乐活态传承，把握周王室之大司乐与诸侯国有司承载之关系，这是周代乐教的整体性所在，通过完成这样的教育整体过程走向社会。你想走这条道路可随你走，不想走这条路亦可知有此通途。《从王侯之颂到平民之颂》[6] 一文，是在《诗经》探研过程中通过对传统音乐实地考察所感所悟。颂这种体裁在周代祭祀为用，《诗经》三颂

① 项阳：《礼乐与俗乐两条主脉是中国传统音乐文化的特征》，《文化研究》第 19 辑。
② 项阳：《“礼乐文明”的困惑》，《中国音乐学》2015 年第 1 期。
③ 项阳：《周代国家礼乐教育相关问题辨析及启示》，《中国音乐》2014 年第 1 期。
④ 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐的关系》，《中国文化》2013 年春季号。
⑤ 项阳：《“兴于诗、立于礼、成于乐”辨析——兼议“民可使，由之；不可使，知之”》，《音乐研究》2016 年第 2 期。
⑥ 项阳：《从王侯之颂到平民之颂》，《中国音乐学》2015 年第 3 期。

尽在高端，体现等级性，之后颂既为文学体裁，亦在高端祭祀仪式特别是雅乐中持续存在。乐籍制度解体后，当承载国家礼乐的官属乐人们转为民间服务之时，将这种体裁形式带到民间为用，这便打破了既有的等级观念。山西临县丧礼中的这种现象成为颂之民间礼俗为用的典型案例，如此体现历史人类学的思考。这形成我对《诗经》与礼乐文化关系的系列思辨。

礼乐何以存在，何以与仪式相须，何以具群体性固化为用，仪式具有怎样的意义，人类情感何以会有仪式性诉求，《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》① 一文意在将这些厘清，把握礼乐深层内涵。《礼俗·礼制·礼俗——中国传统礼乐体系两个节点的意义》② 一文，我们把握礼乐国家存在和雍正禁除乐籍两个历史节点，探索从民间礼俗形成仪式用乐上升为国家礼乐制度后逐渐完善、影响后世数千载不断演化规范的过程；因为国家禁除乐籍，官属乐人将其承载的仪式用乐下移至民间礼俗为用，活态积淀于民间，导致国家用乐与民间用乐相连。所以说，礼乐制度与乐籍制度联系密切。虽然周至两晋国家并未有乐籍制度，但国家制度下同样有专业乐人群体存在，只是未明确乐籍身份标识而已。对乐籍制度研究辨析，把握音声形态的时空特性，认知礼乐的群体性和固化为用，在注重这个群体承载的基础上去探究中国传统音乐文化的主导脉络更具实际意义。

我们的研究由山西存在乐户后人群体的历史及其承载发端，显现区域性把握，随后不断拓展，看到乐籍制度对于全国各地当下积淀传统音乐形态的具体影响，由此继续前行。《关于“凤阳花鼓”研究中的几个问题辨析》③、《凤阳花鼓形成之历史渊源辨析》④ 两篇，涉及的问题很令人深思，虽然凤阳当下是为县域，但明代为帝乡与中都的凤阳府，其深厚的音乐文化积淀究竟有怎样的意义？是否是所谓“乞丐文化”？这样认知存在局限。在世纪初叶我与文史学界学者交流中关注到明代卫所制度，继而通过《明一统志》把握卫所的全国性所在。作为帝乡的凤阳在明代有多卫相拱，且有王府在此，国家优渥，形成独特的区域甚至是都市文化。但清代将这些优渥消解，这里养不活如此多的人口，加之天灾人祸，人们流离失所，

① 项阳：《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》，《中国音乐》2016 年第 1 期。
② 项阳：《礼俗·礼制·礼俗——中国传统礼乐体系两个节点的意义》，《中国音乐学》2017 年第 1 期。
③ 项阳：《关于“凤阳花鼓”研究中的几个问题辨析》，《人民音乐》2013 年第 10 期。
④ 项阳：《凤阳花鼓形成之历史渊源辨析》，《凤阳花鼓全书》，黄山书社，2016 年。

四处逃荒。明确卫所制度国家用乐，加之府衙等层级，是乐籍众多之地，这乐绝非仅是民间存在。其音乐形态所谓“卫调”也不支持纯粹民间音乐说，不能仅以当下之存在看待历史传统内涵。与之相关还见于《关于吹歌的思考》[①]、《南音内涵与研究理念拓展的意义》[②]、《音乐会社文化内涵》[③] 等数篇，是对区域性传统音乐文化当下存在的辨析。

戏曲应为俗乐一脉裂变以成，高级别官府之乐籍是承载这种形态的温床。《从官养到民养/腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》[④]《雍乾禁乐籍与女伶，中国戏曲发展的分水岭》[⑤] 两篇，是在《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的思考》[⑥] 基础上的延续，这样把握基于“历史节点”的意义。梳理出乐籍制度存续期的发展脉络，就要看其解体后产生怎样的变化。既要看宫廷与京师，又要看各地官府音乐形态和用乐的转化。“男唱女声”是我参加乔建中先生组织陕北榆林考察之时的思考，这个被定名为榆林小曲的音声形态，直到20世纪中叶之前其特殊样态就是男唱女声。乔先生将榆林小曲与兰州鼓子、常德丝弦和扬州清曲并列以行比较，认定无论是乐曲形态还是组合方式，在音乐本体意义上有相通性内涵[⑦]。我刻意关注男唱女声现象，认定这是乐籍制度解体所为，由此形成延续数百年的所谓“传统”，毕竟此前中国传统音乐文化中并非如此。我们沿这种现象下探，从文献中把握这是因为雍正禁乐籍、乾隆禁女伶所致。其他音声技艺类型难以明确，戏曲生旦净末丑原本依性别而定，但禁除女伶恰恰导致了职业乐人层面性别倒错现象的普遍存在，如此认知方显国家制度的意义。高级别官府中面向社会的俗乐形态，诸如说唱和戏曲等，原本是职业模式，一旦乐籍解体，女伶被禁，则现从官养到民养、或称官民共养的状态，其所承载的戏曲，原本在乐籍体系内以腔论、以调称，此后显现称谓混乱，地方性增强，这就是

① 项阳：《关于吹歌的思考》，《艺术评论》2012年第2期。
② 项阳：《南音内涵与研究理念拓展的意义》，《星海音乐学院学报》2015年第2期。
③ 项阳：《音乐会社文化内涵》，《天津音乐学院学报》2015年第3期。
④ 项阳：《从官养到民养/腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《艺术百家》2012年第1期。
⑤ 项阳：《雍、乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期。
⑥ 项阳：《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的思考》，《戏曲研究》第71辑。
⑦ 乔建中：《榆林小曲·序》，刊霍向贵编《榆林小曲集》，陕西旅游出版社，2005年，第1—6页。

各地所谓剧种、曲种难以规范类分，有以腔论，有以种计，有以民族论，有以地域论的道理所在。直到20世纪初叶这种状况依旧。选择戏曲进行辨析，在于从宋代开始，教坊类下官属乐人承载为“正色”的戏曲是从俗乐一脉裂变以成。20世纪中叶之后戏曲又回归了性别与角色之间的对应样态，所谓“传统”宣告终结。

当下存在的传统音声技艺形态都以民间论，这样认知其实并无不妥，毕竟当下就在民间。但还是显现问题，我们不能仅以当下存在看待传统，应以传统音乐论。传统是在历史上生成，经过长期演化与积淀，活态传承于当下。基于此，我在多地考察过程中对民歌概念进行思考，写下《民歌认知与思考三题》[①] 和《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》[②]。当下民歌类分为三，号子为特殊劳动形式，山歌有特殊地理环境，多以民间样态存在，但小调类型由职业和半职业艺人群体创造和承载。这一大类传播范围最广，其中相当数量是唐宋以来由专业乐人创承的曲牌音乐，其后积淀在民间，应对其深层辨析。其实民族器乐以及戏曲、歌舞，相当程度上也不都是由民间艺人创造，把握历史上的音乐存在，可理解其究竟有怎样的深层内涵。

我们继续思考宗教音乐文化。《佛教戒律下的音声理念——由云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》[③] 一文，重点探讨了佛教音声“改梵为秦”和“改梵为鲜卑”的过程，这是一种外来宗教必须走的路。通过较为详实史料把握北朝时国家为佛教在中土设置僧祇户和佛图户两种人户，其佛图户下应包括寺属音声人。《中土音声人理念的存在与消解》[④] 探讨的是佛教在天竺时期由于戒律所成僧尼将音声为工具论和世俗为伎乐供养的两分样态。入中土的佛教维系僧尼持戒修行，形成依附寺院伎乐供养的音声人群体。经魏晋南北朝涵化，隋唐国家太常寺中官属乐人以音声人定位，其后佛教因统治者数次“灭佛”出于无奈将音声供养与音声法事合一，僧尼动乐现实存在，依附寺院的世俗音声人群体消解，由是国家和佛教寺院都不再用音声人的概念。我多次赴新疆考察，明白木卡姆这种形态与伊斯兰教关联密切，认真学习刘湘晨先生影视人类学作品《最后的“阿希克”》后写出相关札记《宗教信

① 项阳：《民歌认知与思考三题》，《内蒙古艺术》2014年第1期。
② 项阳：《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》，《南京艺术学院学报》2015年第2期。
③ 项阳：《佛教戒律下的音声理念：云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，《中国音乐》2013年第2期。
④ 项阳：《中土音声人理念的存在与消解》，《黄钟》2017年第1期。

仰的“痴迷者”与木卡姆之关系》[1]。在维吾尔族聚居区，阿希克与伊斯兰教信仰依附共生。围绕宗教信仰所存在的种种社会礼俗形态都有这个群体参与。他们承载的技艺在多种宗教信仰仪式中不可或缺，亦在与宗教信仰相关社会生活中整体显现。音声技艺既融入仪式也融入生活，这是宗教信仰——多种礼俗——阿希克——木卡姆形成链环的意义。阿希克掌握了音声技艺在特定时间、特定地点必须到场赞颂真主、赞颂生活，向真主虔诚倾诉。他们所唱既为仪式之必须，在向真主真诚告白中代表当地伊斯兰教众的心声——显现宗教崇拜、净化心灵，这是维吾尔族聚居区木卡姆存在的意义。这篇文章显现我对宗教用音声之思考范围的拓展。

中国音乐学院樊祖荫教授主持国家重点社科基金项目“中国多声部音乐研究”，学者们以为中国多声部音乐为近代所有，这引发我的思考。我感知中国礼乐核心为用的雅乐三千年一以贯之，《国语·周语》“金石以动之，丝竹以行之”的表述具有典型意义的多声思维。将同一乐队组合的乐器分为两类：金石与丝竹，却又集于一体，这至少有两个甚至多个“声部”意义，金石之器在其时旋律为简，丝竹乐器旋律为繁，各自有旋律线却又相和。因此撰写《金石以动之，丝竹以行之——中国早期多声音乐思维浅识》一文，得到学界认同。这是我在礼乐本体形态研究中的收获。

这一时期硕士学位论文选题既有对乐籍制度解体前后的把握，亦有对不同时代礼乐观念的探讨，特别是对非中原民族入主进行辨析更显学术意义。还有以历史人类学视角把握当下传统音乐文化的活态存在。堂名，是苏南区域存在的一种与戏曲、说唱、器乐、宗教等密切相关的传统音声技艺形态，把握乐籍解体前后的变化，认知戏曲、器乐以及宗教乐班为主导的差异，乔俏《“堂名”辨》将民间礼俗为用的戏曲堂名、吹鼓手堂名、道教堂名进行辨析，认定是在各自既有主项前提下融入他种音声形态为民间礼俗以用所成。郭艳君《卫所与地方官府双重作用下的聊城鼓吹乐积淀》，抓住明代山东东昌府治下有三个卫的建制，当下还有千户营屯的地名，把握官制与军制双重作用下的鼓吹用乐，辨析当下积淀的意义。这种现象在全国许多地方都有存在，地方官府官属乐人与卫所建制下的官属乐人都承载鼓吹

① 项阳：《宗教信仰的“痴迷者”与木卡姆之关系》，《中国音乐》2015年第2期。

乐，这是国家制度下的需要，具典型意义。

南北曲，是中国社会宋元以降的特有现象，宋代形成，元代合套汇融，明清时期仍有较大发展，对多种音声技艺形式有重要作用。既可以曲子形态独立存在，亦成为诸宫调乃至戏曲的有机构成。分南北应是政权更替所成，具国家用乐引领意义的太常与教坊南下北上，虽然地方官府亦有仪式和非仪式用乐，但国家机构的引领意义不可轻视。还应看到高级别官府之所在城市文化中乐籍众多且文人云集。明代，由于全国多地设有王府，这区域文化中心应着重把握。经济发达地区特别对于俗乐艺术形态发展更为有利，也是不争的事实，元明时期这南北曲以“北曲为尚”，北曲除了俗乐为用还用于礼乐，在南方会依循北曲改造为用，所谓“方壶圆盖”，永乐钦赐寺庙歌曲也是北曲比例占先。赵楠《北曲云中派钩沉》，对南北曲作了整体把握，抓住代简王封国以及大同乐籍比他藩多数倍的事实，梳理北曲的历史形态以及当下存在。这个课题的意义会在其后越来越显现出来，毕竟学界对北曲把握彰显不足。

周婧婉《胡夏之交融——北朝礼乐观念探析》一文，选择了北朝这个非中原民族入主的阶段进行研讨。在国家意义上，入主中原的少数民族政权要借助“坟藉”，努力保持文化的“正统性”与合法性，又要融入本民族文化特色，体现诸种仪礼，这是北朝时期礼乐观念以及礼乐形态与南朝的相通和相异之所在。如此定然对后世产生影响，这是我们将这一阶段认定为礼乐制度演化期的意义。郑娜《器乐“演唱”——河北吹歌辨》，首先把握吹歌历史脉络，从当下乡间礼俗用乐考察中把握吹歌的功能以及实际用途。吹歌涵盖了社会上存在的多种传统音声形态，将民歌中的小调、说唱乃至戏曲等都以器乐化的样态表现出来，关键看其在民间礼俗中仪式为用和非仪式为用。李玲《“常德丝弦”音乐形态特征及其历史成因研究》，是要把握有王府存在的高级别官府所在地积淀传统音乐体裁形式与它地具有同样状况区域其传统音乐形态的相通性问题。此前王丹丹有长治地区上党梆子的研究。李玲为湖南常德人，从当地传统音乐形态入手，对包括福建南音、扬州清曲、南京白局、海州五大宫调以及山东等地音乐本体形态和相关体裁形式进行辨析，把握常德传统音乐文化发展与演化，在与它地比较中提升，这样的研究思路具典型性，毕竟全国范围内有同样背景和相同音声技艺形式类型的区域甚多，研究可为它地提供借

鉴。王芳芳《当下民间礼俗仪式及用乐对国家礼制的接衍：以河北胜芳和廊坊、京津为例》，在对历史上五礼制度梳理之后通过对京津地区、特别是河北胜芳当下民间礼俗及其用乐的实地考察，把握区域民间礼俗接衍了国家礼制的哪些类型，乐在其中怎样为用的意义。如果全国各地学子们都能在把握国家礼制的前提下看当下传统的活态存在，会夯实对中国传统音乐文化内涵的认知。

4篇博士学位论文分三种类型。一是孙云《佛教音声为用论：以五台山历史演化和音声活态为例》。孙云所在的忻州师范学院在五台山脚下，做实地考察较为便利。我们应该把握音声这个概念，佛教即是这样认知。有学者讲佛教音乐已是约定俗成，但学术研究应溯流探源，这是选题的道理。本课题从佛教的天竺阶段开始梳理，把握进入中土被改造、以及其后的演化、最终由僧尼接手承载多种音声形态，更为重要的是对佛教进入中土不久即为佛教圣地的五台山当下音声为用中去感知佛教音声以及佛教用乐的存在。将历史上佛教音声类型厘清非常有必要。孙云毕业后发表了多篇相关论文，并成功申报了国家社科基金课题，说明学界认同的意义。

在我把握住明代小祀乐用教坊司鼓吹乐类型，明确小祀属于国家制度下遍布全国的必须存在，则考虑由博士生将小祀中承祀对象及其用乐进行有效梳理和辨析。我将先医药王祭祀及其用乐考察交由常江涛，将东岳庙祭祀交由逯凤华，意在整体把握下各自梳理之后的互证。常江涛将目光聚焦先医药王庙较为集中的河北，继而将视野放至全国，他做了相当数量的实地考察，思考比较深入，这是他的“明清国家小祀‘先医药王’祭祀仪式及用乐研究”的展现；逯凤华硕士阶段做岱庙藏谱，在此基础上，以“泰山·岱庙·东岳庙祭祀用乐研究”为拓展延续，她从学界对岳镇海渎、泰山东岳祭祀，碧霞元君祭祀，与道教的关系，乃至与之相关的民间宝卷与宣卷中用乐进行辨析，比较好地达到了学位论文要求，也为学界提供了可参的小祀用乐例证。

国家小祀对象在清代尚有拓展，诸如龙王、窑神、炮神等都成为宫廷和地方官属乐人必须承载的祭祀仪式类型。文献中有用乐规定性，但未明确与仪式对应的乐曲，我们认为，这应该是由官属乐人承载一套仪式用乐曲目拿来对应多种承祀对象仪式为用。承祀对象不同，所用曲目相同。我们应将这些承祀对象的源流脉络以及发展轨迹梳理清楚，明确国家礼制仪式类型的前提下注重其存在意义。乐籍制度解

体后，这些国家群祀的神祇如何被民间礼俗接衍，由谁承载这些仪式及其用乐。与之相关俗化过程也应刻意关注。应该说这两个课题都达到了预期。我们期待学界将这些国家祭祀对象及其用乐和民间接衍过程都梳理清楚，如此方可真正把握官属乐人之承载转化为民间礼俗为用的意义所在。

我深切体会到教学相长的意义。我一直在乐籍制度和礼乐制度领域探索，将一些选题交由学术团队完成，以期在有序解决过程中不断追问并发现新的问题。当我们发现了中国音乐文化由礼乐与俗乐两条主导脉络并行不悖、互为张力前行后，即对学界既有的一些认知重新思考和辨析。我注意到汉唐间国家用乐难见承载俗乐的机构，有可能这一时期国家用乐机构以礼乐为重，礼俗兼备。隋文帝虽将太常用乐分为雅部乐和俗部乐，但俗部乐应重礼乐存在，仪式为用不是俗乐。若能理解这一点，则隋代太常中还应有非仪式为用的俗乐存在，这就是唐代玄宗朝设立教坊专门安置俗乐的道理：唐代之前这俗乐由什么机构负责训练和实施？

疑问提出，我在辨析文献中看到明代大学士郑纪所言："太常寺礼乐之司"，"教坊司亦礼乐之属"①，认知由太常职能分立以成的教坊，本为俗乐所设，其后发展中成为礼俗兼具的机构。是怎样的理念使得俗乐有了专门管理机构，又是怎样使教坊成为礼俗兼用？教坊在宋元以降其所承载的音乐形态不仅限于宫廷，与地方高级别官府之所在的乐营等有相通性意义，在礼俗兼具之用乐职能上彰显宫廷和地方官府的相通一致性，甚至可以教坊乐系认知。怎样将这中间发展演化关系全面而深入辨析，我为张月设计了"教坊乐系研究"的博士论文选题方向。因为机构承载与演化、礼俗两脉的相关文献太多，她将目光聚焦在"由俗及礼、礼俗并用：唐宋教坊职能演化探研"，用阶段性成果得到答辩委员会和外审专家肯定。她已经进入博士后研究阶段，相关问题研究正在继续，新理念下把握有新进展，毋庸置疑。

中国艺术研究院前些年研究生考题有这样一问，即来自西域和西方的音乐有否对中国音乐产生实质性的影响。这个问题提得好！我们说不仅有实质性影响，而且影响巨大。在中国上古和中古相对封闭的情状下，音乐形态容易形成特色并有较强独立性，但随着西域的"凿空"，丝绸之路开通，国势强盛，周边国度越来越多的

① ［明］郑纪：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

音乐形态通过战争、礼贡、商旅等方式进入中土，有些以乐部形态进入。西域音乐形态由于语系不同，其词格、节奏、时值、旋律进行等多方面与中原有异，当这些被统治者纳入太常规范教习，以制度使之相对固化国家礼仪为用，其非仪式为用者更是为社会民众所喜爱，形成“洛阳家家学胡乐”的状态。无论国家礼乐还是俗乐形态都成为必需，这注定对中原音乐文化产生实质性影响。首先体现在中国诗歌以齐言为主导变化为曲子词的长短句形态，继而影响到中国礼乐之核心为用的雅乐改变词格和句式，甚至是结构的改变。至于由“海上丝绸之路”引入的西方专业音乐，更是较为全面地对中国主流音乐，特别是近现代以来的主流音乐造成实质性冲击，这也是不争的事实。我的《一带一路与中国音乐“特色话语”》①、《进入中土太常礼制仪式为用的西域乐舞》②，就是对这些问题进行探讨。只有从仪式和非仪式为用，从音乐本体中心特征把握上辨析，有些问题方能看得相对清楚。

在第二阶段和第三阶段，我们学术团队完成硕士学位论文24篇，博士学位论文9篇，计四百余万言，我自己也完成了百万言，可谓从《山西乐户研究》出发之后的拓展。这凝聚了导师、师友、同事、民间艺人以及教学相长过程中多方面结晶。由乐户——乐籍制度引发，从制度、功能与音乐本体相结合的视角切入，延展至中国音乐文化史理念下的种种学术探索，这是学界能够产生一定学术认同的道理所在。我们欣喜地看到，中国知网检索“乐籍制度”显示我们学术团队之外的相关文章已有50余篇，如果加上礼乐研究等，还有更多。新的学术理念和学术观点是不断体悟形成，在有效汲取学界研究成果的前提下，必定会有新的思考，对学界的既有论点有些更为肯定，有些成说亦会予以否定。既为学术探索，这些都在情理中。这些探索只代表开端，路漫漫，甚至不是一代人的修为，我们始终在路上。

我们的相关研究也得到国际学术界的关注，我和我的学术团队成员多次出席在日本、韩国、乌兹别克斯坦、越南和本国的国际学术会议，其学术论文被译成英文、日文、韩文等在美国、英国、日本、韩国等地发表。2007年，我的《乐户：中国传统音乐文化的承载者》一书经友永健三先生举荐，由日本冈山大学好并隆司先生翻译，日本大阪解放出版社出版，可见我们的研究已经有国际认同的意义。

---

① 项阳：《一带一路与中国音乐“特色话语”》，《中国文艺评论》2016年第9期。

② 项阳：《进入中土太常礼制仪式为用的西域乐舞》，《音乐研究》2017年第3期。

该书出版后，来自冲绳的学者喜名盛昭先生将他用该书的理念研究冲绳“打花鼓”的论文寄赠与我，刻意表达一种学术认同。

我们以音乐文化史立论，重在学术论域拓展，并非对既有研究，亦非顾左右而言他。音乐是艺术，更是文化的有机构成。应在把握其本体形态的前提下看其在国家、社会多层面的实际功用。音乐文化史研究并非一颗带着硬壳的核桃，只见其形不知其味，应是涵盖音乐本体、看到其艺术性意义的前提下把握其在社会文化中的整体作用。这如同摄影有远景、中景、近景、特写，缺失了哪一种都不可能全面，音乐只把握一脉当然也有缺失。当我们将视野拓展，从国家制度意义上、从用乐多种功能性意义上去把握，会更明确音乐作为艺术和审美功能的意义，我们在拓展过程中短期内的研究可能会更强调既往不够关注的一面，但这不代表我们不关注整体意义。

从研究乐籍制度发端，把握国家制度下生存的官属乐人之承载，认知乐以音声技艺形态为主导、具有时空特性的存在方式，从礼乐文化、俗乐文化、宗教音声为用展开；注重文献梳理与田野考察相结合，形成接通理念。运用历史人类学方法，注重发生学意义，从国家意义用乐的逻辑起点去认知，把握礼乐和俗乐、或称仪式用乐和非仪式用乐两条主导脉络，架构中国音乐文化史研究新模式。许多既往缺失关注的领域被挖掘，许多既往难以解释的问题有相对合理的把握，许多既往争论不休的观点得以肯定，当然也会有既往认定为常识甚至是结论的东西被动摇。所谓“礼、俗之间”，如果能够以此关注各自研究的论域，准确定位中国传统音乐文化的主流存在与民间存在的关系，看到国家体制下用乐所具有的引领性意义，诸如轮值轮训制以及各地设教乐所，高级别官府以及王府承载的相通一致性，就会感受到中国传统音乐文化的体系化内涵。

这些年来，我们学术团队的著述得到学界的关注，学术论点和学术文章被《中国社会科学文摘》《红旗文摘》《人大报刊复印资料》之“音乐舞蹈”“戏曲戏剧”“艺术学研究”或摘登或全文转载。对我们学术团队的研究或介绍、或评价、或展开讨论的文章有数十篇。在此我向你们致敬、致谢！相关学术著作被日本学者翻译在日本出版，多篇文章在韩国、美国和英国发表。被中国艺术研究院研究生院评为优秀硕博学位论文者有 9 篇，尚有多位同学在文化部教科司和中国音乐史学会

联合主办学术评奖中获奖。多位博士毕业后申请到国家社科基金课题，沿着确立的研究理路前进。学生们有数十篇相关文章发表在各种学术刊物和文集中，这是值得欣慰的事情。

怀着感恩的心一路走来，从把我从知识青年点接收到山东师范大学艺术系的徐青茹师开始，到孙继南师、刘再生师，主编《山东歌声》的王印泉先生，昌潍师专的赵治修先生，厦门大学周畅师、方妙英师、田寿龄师，音乐研究所乔建中师、黄翔鹏师、郭乃安师、冯洁轩师，韩锺恩兄、王子初兄、韩宝强兄、薛艺兵兄、张振涛兄、崔宪兄、李玫兄、董建国兄、邓钧兄，上海音乐学院夏野先生、陈聆群先生、江明惇先生、赵维平兄，中央音乐学院袁静芳师、伊鸿书师，田联韬先生、汪毓和先生、于润洋先生、王次炤先生、戴嘉枋先生、周青青先生、张伯瑜兄、吴晓萍兄、肖学俊兄，中国音乐学院冯文慈先生、赵塔里木兄、赵志扬兄、赵为民兄、刘勇兄，天津音乐学院郭树群兄、靳学东兄、姚盛昌先生、徐昌俊先生，《音乐研究》黄大岗先生，《Musicology in China》主编周勤如先生，中国艺术研究院老院长王文章先生、秦序先生、刘梦溪先生、方宁先生、田青先生、王能宪先生、李新凤先生、刘祯先生、刘文峰先生，福建师范大学王耀华先生，扬州师范学院王小盾先生，台湾王秋桂先生、乔健先生，我同师门的陈荃有兄、包爱军兄、齐柏平兄、蓝雪霏大姐，一直鼓励我前行、亦师亦友华中师范大学的马良怀先生，北京大学的徐天进先生、李伯谦先生、郭润涛先生，《光明日报》“国学版”主编梁枢先生，人民大学彭林先生，山西省考古研究所陶正刚先生，山西省音乐学界的韩军先生、景蔚岗兄、陈克秀兄、高兴兄，南京艺术学院的居其宏先生、伍国栋先生、管建华先生，星海音乐学院的赵宋光先生、周凯模先生，中山大学的邓启耀兄，西安音乐学院的罗艺峰先生、夏滟洲兄，吉林艺术研究所的李来璋先生，沈阳音乐学院的杨久盛先生，武汉音乐学院的汪申申先生、蔡际洲先生、周耘兄、孙晓辉兄，山东师范大学的留钕铜大姐、吴明远大哥、张德珠兄、陈勇兄、张保和兄，台湾的王秋桂先生、乔健先生，你们或在不同阶段、或一直支持和鼓励我前行。在实地考察中全国各地无私授教于我的民间乐师们，我无以言报。我还要感谢我的弟子们，作为研究单位，虽然我这些年来所带的硕博研究生数量并不能算多，但你们努力用功与我同行，使我更有前进动力，团队力量有效显现。从 2001 年第一位研究生开始，已经

毕业的有成晓辉、张咏春、魏晶、李卫、孙云、巩凤涛、林乐飞、徐倩、刘佳、逯凤华、白莉、周晓爽、王丹丹、孙茂利、董旭彤、袁郁文、秦晓妍、乔俏、郭艳君、赵楠、周婧婉、郑娜、李玲、王芳芳；自 2004 年第一位博士研究生始，已经毕业的有程晖晖、张咏春、郭威、任方冰、柏互玖、孙云、常江涛、逯凤华、张月。每一位都有自己的收获，走向社会后大多依然奋力前行。

我要再次感谢上海音乐学院的洛秦学兄，你将《山西乐户研究》列入“中国音乐学百年经典系列”，对再版有精妙的构思设计，促使我相对全面回首；感谢上海音乐出版社社长和总编辑费维耀先生、副总编辑刘丽娟女士，你们鼎力支持学术著作出版，方有这套丛书。出版社约请上海多位资深编审为丛书中的文献进行审读，这种认真负责的态度让我们深受感动，这是对我们学术团队的最大支持与激励。我更要感谢中国艺术研究院，是乔建中所长请黄翔鹏先生致书我的导师周畅，又请院长李希凡先生批准，将我接纳到音乐研究所，给了我宽松的学术环境，让我专注学术。王文章院长不但从学术上支持，更是解除我的后顾之忧。研究生院为我学术团队的形成给予了大力支持。要感谢的人和事实在是太多，我怀着感恩的心前行。

附　录

传承：音乐文化永恒的生命
——读项阳著《山西乐户研究》有感

刘再生[1]

传承是有形与无形编织起来的历史网络，维系着传统音乐世世代代流变不息的生命。传承既是一种文化行为和方式，更在于它是一种特定历史条件下的文化体制。很多人相信，历史悠久的中华民族至今依然在民间音乐中保存着许多相当古老的曲调甚至完整的乐曲或套曲，正如两千三百年前的儒家大师孟子所说："今之乐，犹古之乐也。"当代音乐学大师杨荫浏先生也提出了"全部中国音乐史，可以说，是一部民间音乐史"的著名论断。但是，我们通常所说的民间音乐是"由劳动人民世世代代通过口传心授的方式遗存下来的音乐"，这种传承方式到底是被动的、无序的、偶然的、自生自灭的，还是有组织的、有规律的、必然的、生生不息的，犹如隐伏在民间音乐汪洋大海里一股宏大的"暗流"？这个关键性质的问题不仅涉及对我国传统音乐传承方式的历史认识，更关系到对传统音乐作品的科学性考察。宋元以来的"三千小令，四十大曲"在民间音乐中尚有遗存吗？这种并无乐谱可以断代的音乐，其古老性是可信的吗？传统音乐是通过什么样的途径一代又一代地在民间流传下来的呢？这是传统音乐学家和音乐历史学家梦寐以求希冀在学术研究中取得突破的症结所在。项阳博士的新著《山西乐户研究》（以下简称《乐户》）恰恰切入了这样一个传统音乐学和音乐史学中既有历史价值又有现实意义

---

① 刘再生，1937年生，山东师范大学音乐系教授。

的多重性质的重要课题，读后觉得这是一部有着沉甸甸学术含量的著作。

《乐户》全书34万字，由“前言”、第一章“乐户的源流”、第二章“山西乐户”、第三章“乐户的组织和文化形态”、第四章“山西乐户的音乐文化特征”、第五章“乐户对音乐文化传统的贡献”、第六章“乐籍文化研究的现实意义”、“附录”和“后记”等几个部分组成，并得到“北京大学创建世界一流大学计划”经费资助，由文物出版社于2001年10月出版。全书围绕着中国历史上一个独特的社会群体——乐户为中心展开，上探其源流，下访其孑遗，既有确凿凿的历史，又有活生生的音乐，从而编织起了“中国传统音乐文化的重要承载者——乐户”的体系。这个“体系”既是中国历史上曾经存在过的独特文化现象，又是我国传统音乐得以生生不息传承下来的无形网络。在学术领域，一项课题的研究其体系的成形有着极大难度，它既需要学术积累的厚度，更需要创新见解的胆识，因此，《乐户》一书在研究过程与结论方面给了人们许多启示。

梳理“乐户”的历史脉络是本书的一大研究特色。历史研究的本质是历史碎片的整合。人类文明的进程往往在时空的流逝中变成了一瓣瓣模糊的碎片，历史学家的责任便是将模糊的甚至是断线的历史重新连接并变得清晰起来。我国哪一朝代有了乐籍制度？一般的说法是在明代，但项阳博士在浩瀚的文献资料中寻找到了珍贵的历史记录。《魏书·刑罚志》云：“孝昌（525—527）已后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尔朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。”作者认为：“这样，自夏商时代便有的、以音乐作为谋生手段的一群，在北魏时便以乐籍制度的形式得以确立，这确立之初，便决定了这一群体的‘贱民’身份与地位。一部乐户的血泪辛酸史从此拉开了序幕。”作者的考证将中国的乐籍制度的源头至少提前了一千余年的时间！这在历史研究中是一个非同小可的结论。深厚的文献功底是研究历史的必备条件，作为一位传统音乐学者，应当说作者具有相当全面的史学素质与修养，因而对中国乐籍制度的考证能够达到如此深入的程度。对“乐户”的研究，作者认为，自北魏始，至唐代成为乐籍制度的成熟期，宋代是最为宽松的朝代，明代则是乐籍制度的“畸变期”，“这种畸变就是借以权势将乐籍制度用作镇压反叛的工

具，其政治的、刑罚的意义取代了声色娱乐的意义”。“山西的多种地方志书以及实地调查中反映了自明代以来，特别是靖难之后许多高官被籍没成为乐户的情况”。详细地剖析了乐籍制度在历史上发展与演变以及不同时代的特点，直至清朝雍正元年（1723）下旨废除乐籍。但是，历史的辩证法在于，乐籍制度被革除后，“乐户”文化在中国并未完全消失，其孑遗至今依然遍布全国各地，成为传统音乐学家关注与研究的对象。这样，作者第一次将中国乐籍制度的来龙去脉梳理得一清二楚，使人们对自南北朝以来中国传统音乐的传承网络体系有了一个崭新的认识与了解。

深刻阐述“音乐与人”的关系并以此为轴心研究传统音乐构成了本书另一研究特色。在一般的传统音乐理论研究论著中，往往是将音乐本体作为关注与研究的主体对象，而传承与创造音乐的“人”则是作为不可或缺的背景材料记录下来，以备稽考。本书作者则把目光投向了“人”——中国历史上的“乐户”群体，或者说，中国传统音乐历史的本质就是“人和音乐”的历史。以“山西乐户”为突破口，用逆向研究的方法进行实地调查和考察，作者在主编《中国音乐文物大系·山西卷》的同时，足迹几乎踏遍了山西省一百多个县的土地，反映了一种严谨扎实的治学态度与作风。作者在田野调查的基础上结合文献研究提出了“山西为乐户的主要发源地”的论断：“历史上的乐户，特别是以京师为中心向外一千五百里路的区域范围相对集中。北魏时期自不必说，山西本身就是主要发源地，其后唐都长安，宋都汴梁，金之中都，元代以下的都城北京，山西均在这个区域范围之内，是乐户的重要‘生产基地’之一。明代统治者在200年的时间内将全国各地‘犯罪’的官吏不分南北俱发山西，使这里更成为乐籍制度畸变后的重点区域……”据在山西文物普查工作中发现的由乐人们保存的从明代至民国年间的各种手抄本，四十大曲的曲名与宋代典籍中记载竟然大致相同，只有少数变异。这种极其令人惊叹的文化现象，正是在于山西乐户“男记四十大曲，女记小令三千”的高文化传统！中国传统音乐传承的重任恰恰是落在这样一群备受封建社会摧残与欺凌的“贱民”身上。而且，这样的“乐户”遍及山西、陕西、河南、山东、江苏、浙江、湖北、河北、北京等广阔的区域。作者以极富同情的笔触和大量的资料考证了历代乐户的悲惨命运与处境以及对传统音乐所作出的历史性贡献，使我们对

这一个特殊的社会群体在长达一千四百多年的岁月里和中国音乐的保存与发展有着一种什么样的内在联系有了更加清晰的认识。突出了“人”和制度的作用，对于音乐“文化因子”的了解就更加深刻，对传统音乐保存与演变也就作出了规律性的诠释，尤其“乐户”之传承作用涉及中国传统音乐形态学方方面面，内容之广泛，在本书出版之前实在是不敢想象的。

精辟地论证乐户文化的社会根由，挖掘中国传统音乐传承之主脉是本书的第三个研究特色。散落在民间的“乐户”何以有如此神通，竟然能够担任起唐宋以来大量中国传统音乐作品（包括宫廷音乐、军乐、寺庙音乐）的传承职能？作者提出了一个值得思考的问题：“为什么目前在全国许多省市的传统音乐中，包括鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐，甚至僧道乐，有如此众多的曲牌同名、同曲？”这是揭开乐户文化之“谜”的关键所在，其回答的结论便是作者论述的乐籍制度中的“轮值轮训制”。“轮值”，是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事，轮值时间长短视乐人居住地距京城远近有所不同；“轮训”则由太常对乐人们进行教习，包括不断提高技艺、积累曲目以及礼仪乐曲的规范统一。作者认为，这是中国音乐律调谱器曲能够保持相对统一的根本原因，“在这种制度下，中国的音乐文化无论是雅乐、仪礼鼓吹、筵宴俗乐，均是自上而下一脉相承的”。即便在乐籍制度解体之后，音乐文化传承体系遭到严重破坏与打击，除籍后的乐人依然有可能将世代创承的乐曲代代相传。作者提出了“要管窥历史上的宫廷音乐、军乐、宴乐，都可以走到民间去，特别是中原地区的民间去”的研究设想，正是基于对中国传统音乐主脉宏观认识的结果，“接通”了中国传统音乐历史和现实之间的缺环，现存民间的许多音乐形式和乐曲，可能在历史上并非仅仅是“民间音乐”，而是乐籍制度解体后由乐人们承载“积淀”在民间。因之，本书对乐户的研究有着多方面的突破性的成就，在研究所达到的深度和广度方面是目前为止同类研究课题中所见到的最有价值的一部著作。

《乐户》一书充分体现了作者治学所具备的知识结构和研究功力，这是作者在学术上长期努力与积累的结果。在厦门大学从师中国音乐史学家周畅教授读硕士研究生时，周先生便强调要利用综合大学的优势，拓宽知识面，调整好知识结构。除了音乐专业课程之外，项阳曾在中文系、哲学系、人类学系选修了《训诂学》《文

字学》《汉语方言学》《文献学》《中文工具书使用》《甲骨文释读》《文化人类学》《旧石器时代考古》《新石器时代考古》《商周考古》《艺术文化学》《当代艺术思潮》及黑格尔《精神现象学》等大量课程，1990年在厦门大学近千名研究生中成为两个获得最高奖励——“嘉庚奖”的学生之一。1997年从中国艺术研究院在职考入中央音乐学院投师于传统音乐学家袁静芳教授攻读博士学位后，又获益于袁先生在传统音乐领域宽阔的学术视野和对传统音乐形态前沿性研究的精心指导，并按照导师的要求去北京大学和中央民族大学选修《经济史》《民俗学》等课程，渴求知识的忘我之情，始终如一。1998年获中央音乐学院颁发的“傅成贤奖学金”一等奖。《山西乐户研究》便是他撰写的博士论文，同时也是国家社会科学研究基金项目。项阳在《乐户》的写作中，能够从乐户一个选题向传统音乐学、音乐史学、民俗学、社会学、考古学等多种学科辐射出去，并在研究中使之相互渗透，广泛涉及乐户历史与现状的各个层面，建立起一个体系性的理论，是他多年来注重于不同学科的学习与积累并且在多个领域的学术研究中创造性思维不断升华的必然结果。《乐户》作为一篇博士学位论文，其厚重的学术质量已经受到专家评委和学术界的高度评价。自然，书中也存在着“急就篇”的某些粗糙和疏于推敲之处，有些细节性的结论也下得急了一点，未多留一些回旋的余地。如项阳在书中所言，由乐户研究引发的乐籍制度研究仅仅是一个开端，有许多问题尚有待深入探讨，诸如对浙江堕民、扬州瘦马、安徽伴当、各地的乐营、寺属音声人、王府中的乐户，对目前民间存在的所谓多个“化石性”乐种的历史音乐学研究等等进行展开式的深入研究。但总的说来，正如参加博士论文答辩的王小盾教授所说：“本论文的选题具有开创意义，论点和论证具有较高理论价值，其学术方法也具有示范作用，学风朴实，是一篇优秀的博士学位论文。”笔者觉得这是十分中肯的评价。我们期待着他的新收获。

“问渠哪得清如许，为有源头活水来。”如果将项阳和他的《山西乐户研究》比喻为一堤源源不绝的渠水，水潮似涌，清澈见底，这是因为他从不拒绝来自江河湖泊的多方源头的“活水”。

（原载于《人民音乐》2003年第2期）

践行史学传统　叩问礼乐精详

——浅释项阳近年中国音乐文化史史学研究成果

郭树群[1]

与项阳君相识已近三十五载。那是1982年在烟台教育部全国高校中国音乐史教师培训班上，我们共聆李佺民、黄翔鹏、冯文慈、汪毓和、周畅等诸位中国音乐史学界前贤的启蒙之教，从而一道踏上中国音乐史的教学、研究之路。然而项阳君在烟台讲习班开启的治学之路上，确是开悟甚深、追求甚深、投入甚深、求索甚深的楷模。他在30余年来的学术跋涉之中，改善了知识结构，丰富了人文学养，倾心于课题研究，在求学、治学、教学诸方面走出了自己的独特之路，堪称当代中国音乐学界领军人物之一，成为吾辈榜样。早于世纪之交，就读到过他的两本重要学术专著《中国弓弦乐器史》《山西乐户研究》；在他从事《中国音乐文物大系》的编纂工作期间，又每聆其侃侃而谈田野工作的重要收获，以及对乐户、乐籍体系不断深入思考的创获。于是曾于2004年刊发《当传统遭遇现代》论文集。近期，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》《以乐观礼》两部共计70万字的学术论文集又相继问世，悉心拜读之际，感悟良多。深感吾日渐迟暮、日渐落伍，勉力著此“浅释”之文，以释对项阳君钦慕之情怀！

一、践行“读万卷书，行万里路”的学统

项阳君所著《山西乐户研究》已俨然是一部中国音乐文化史的专著；而其

---

① 郭树群，1949年生，天津音乐学院音乐学系教授，硕士研究生导师。

《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》文集所收文稿，中国音乐文化史的意义得以深入彰显；其《以乐观礼》文集所收文稿，侧重于对礼乐制度的文化解读。加上其《中国弓弦乐器史》《当传统遭遇现代》，以及近两年发表的专论，已清晰地搭建起他的中国音乐文化史的结构框架。可以说他的近30年来的努力，围绕着中国音乐文化传统的历史演变进行的各项学术研究，凸显音乐文化史研究的特点，催生着中国古代音乐史研究的文化转型，构成了新世纪以来中国音乐史学界学术发展的一个新亮点。

项阳君遵循“读万卷书，行万里路”的古训，承继着太史公“究天人之际，通古今之变”的传统史学精神，汲取当代西学东渐的相关理论成果，一步一个脚印，扎扎实实地铺就了他的通往当代中国音乐文化史研究的学术道路。

这期间他“最突出的感悟是理念的更新”。这与他在厦门大学攻读硕士期间选修诸多中文、历史、人类学、考古和哲学课程有关。有了这样的人文基础，便不断实现，并深化着他调整自己知识结构的学术取向。从而使“读万卷书，行万里路”的质量不断提高。在他开始对山西乐户进行研究时，音乐学界既往编选的与中国音乐史相关的历史文献对此问题基本无涉，需要另起炉灶，也正是这样的历史机缘，使他在“读万卷书”的历史性开拓中，对官书正史、野史稗编、笔记小说、类书、地方志书等作了全面考量，渐渐构建起关于乐户与乐籍制度研究的音乐文化史史料系统。

在“行万里路”的实践中，他和他的团队在山东、山西、河南、河北、内蒙古、青海、广西、浙江、甘肃、江西、湖南、云南、北京等地录制了 近50个不同类型完整礼俗仪式、积累400多个小时仪式及其用乐的视频资料。他们考察了山东菏泽、聊城、枣庄、滨州、莱芜、泰安的祭宗祠仪式、过三周年仪式、葬礼仪式、婚礼仪式；河北廊坊、保定、邯郸的祭火神仪式、祭药王仪式、祭东岳庙仪式、中元节仪式，葬礼仪式；山西长治、吕梁、忻州、大同的祭咽喉神仪式、葬礼仪式、上元节迎神赛社仪式；陕西的庙会仪式、婚礼仪式、葬礼仪式；河南新密和新郑的葬礼仪式；内蒙古的祭成陵仪式；广西柳州融水、三江的坡会群中的仪式；云南丽江的葬礼仪式、洞经仪式；北京天通苑小区的婚礼仪式和葬礼中的“送三”仪式等等。这种不仅限于一时一地的对仪式全过程的把握，使得仪式的程序性和在不同

程序中的用乐，以及多地相同仪式的程序相通性，多省、市、自治区传统民间礼俗用乐、佛教用乐、道教用乐的相通与相异性等内容得以全面、清晰地展示，从而为其对于中国音乐文化史诸多事项的深入研究奠定了田野工作的扎实基础。

项阳君厚重的学术成果中体现出的研究方法得益于从历史人类学演化出的“历史的民族音乐学”理论和对于自然科学领域“发生学”理论的感悟，其学术视野的宏阔于此可见一斑。

“历史的民族音乐学”是历史人类学与民族音乐学学科交叉的产物。它经美籍民族音乐学家郑苏的介绍，西学东渐，落户东土①；又经本土民族音乐学家的阐释，得以张扬②。而真正倡导、阐释、践行这一学科的学术带头人则应为项阳君。他将功能主义的社会学理论与历史的民族音乐学理论相结合，成就了其学术研究的方法论基础；并以从自然科学领域引申而来的“发生学”理论作为重要的研究方法，产生了一系列新人耳目的音乐文化史学成果。

项阳君学术成果中还洋溢着灵秀、通透、洒脱、豪放的浓浓文化气息，这是其与生俱来的文化基因所致。他祖籍湖北，楚汉文化的宽厚与灵秀蕴蓄其中；他成长于淄博，曾工作在潍坊，齐鲁文化的洒脱与豪放又涵养其内。至于他所遵循的“走向历史的田野”，这一当代音乐学研究的重要路径，更有其涉足学界之初时即已获得的“行万里路”的基因影响（他发表于1988年的《“挫琴”的启示》即是在田野工作的基础上完成的）。

“凿石索玉，剖蚌求珠”（晋·陈寿语）。近20年来，项阳君在其编制渐趋严密的历史与当代、西学与传统、音乐与文化的创新知网中，艰难跋涉，义无反顾，玉汝于成。

二、“历史的民族音乐学”学科理论的倡导者、阐释者、践行者

（1）作为“历史的民族音乐学”学科理论的倡导者，项阳君早在厦门大学攻读硕士期间已经与同窗学长中国著名明清经济史学专家傅衣凌先生的弟子陈春生、

① 郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的——在“2000”民族音乐学论坛上的报告》（孟凡玉整理），载《中国音乐》2000年第4期，第18—23页。

② 项阳：《功能性、制度、礼俗、两条脉——对中国音乐文化史的认知》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版公司，2014年12月，第26页。

郭润涛、郑振满、张和平等有了学术交集，于是他也较早地感悟到傅衣凌先生的学术思想。陈春生教授曾说：

> 傅先生自二十世纪三十年代起一直强调“把活材料与死文字两者结合的研究方法，包括了社会经济史研究者要在心智上和情感上回到历史现场的深刻意涵”，这种“回到历史现场”的研究理念，与那些仅仅在书斋里把握故纸文献研究历史的方法有着本质的差异。①

这种直面大史学界调整知识结构的学术自觉，萌动在他学术研究的起步之初，且又一直贯穿了他的迄今为止的学术之旅。翻开《接通的意义》《以乐观礼》两部文集，几乎随处可见他倡扬“历史的民族音乐学”学科理念的真切感悟和殷殷热望。

从本世纪初开始，项阳君关注“历史的民族音乐学”理念“西学东渐”十数载，他谈到：

> 世纪之交，美国威斯利安大学郑苏教授在中国音乐学院作为诸种研究理念之一种，介绍了“历史的民族音乐学”研究理念。十余年过去，在“上海音乐学院第三届音乐学术周”中，郑苏教授以《历史的它者，它者的历史：音乐人类学的历史包袱》为题，薛艺兵研究员以《通过历史走进田野——评音乐人类学历史研究的中国经验》为题，杨民康教授以《论云南跨界族群仪式音乐文化的“历时—共时”两维结构关系》为题，可见中国音乐学界开始刻意关注这种研究视角（中国音乐学网 2011 年 11 月）。②

而在关注之余，他又分外注意到迄今为止这一学科正在发展中存在着理念与践行脱节的问题。

---

① 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011 年第 1 期，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014 年 12 月，第 3 页。

② 项阳：《从整体意义上认知区域音乐文化》，《人民音乐》2012 年第 12 期。《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014 年 12 月，第 114 页。

对于学科建设的学术自觉使他尤为深切地感受到当下中国音乐史学与民族音乐学两个学科既有的学科理念在彰显优势的同时显露其局限性。因此，两个学科要求接通势在必行。为此，他谈到：

> 虽然学问有多种做法，但这并不能够给音乐史学家不关注田野、民族音乐学家不把握历史脉络以口实。否则就会将本来是贯通的音乐文化传统由于所谓学科差异人为区隔，形如泾渭，特别是这样的理念固化之时更容易给人以错觉，以为学问就应该这样做，“任督二脉”完全不必打通，在强调本学科研究模式的同时，殊不知局限性已然明确显现。①

特别针对民族音乐学界存在的现状，他在诸多研究场景中明确地表示：

> 用民族音乐学方法论进行相关研究者，切不可只是陷入到“当下”的语境之中，（既然）研究传统的活态存在，（还真是）应该加强史学的训练，加强与大学术界的接通，否则就会陷入到另一种局限性之中。②

面对学科发展的瓶颈，他坚定地倡导“历史的民族音乐学”学科理念，将音乐学界从文化人类学界引入的历史人类学观念以“历时—共时”的模式，把研究引向立体。这样的学术视野使他曾将自己的研究方向定位于“中国音乐文化遗产”，实际上开启了他的当代“中国音乐文化史”学术研究途程。他所倡导的理念对于中国音乐学的创新发展，产生了重要的影响。

（2）作为“历史的民族音乐学”学科理论的阐释者，项阳君钻研文化人类学、社会学、民族音乐学、以及中国音乐史学、中国传统音乐研究等诸多学科的基本理论，并联系其所展开的科研工作实践，不断将其所倡导的“历史的民族音乐学”理论引向深入、明了，使其更具实践性。

---

① 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011年第1期，见《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014年12月，第12页。

② 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于“历史的民族音乐学》，《中国音乐》2008年第4期，见《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014年12月，第52页。

他注意到20世纪西方文化人类学的重要代表人物马凌（林）诺夫斯基和拉德克利夫·布郎，以及田中真砂子的阐释中关于文化“能功”的解读：

> 把文化与社会看作有机的统一体，试图弄清其各个构成要素在现存社会及文化中相互之间如何发生联系，并且在整体之中发挥了什么样的作用（即功能）。
>
> 不是把构成社会与文化的各个要素相互割裂，而是力图作为整体来理解。——认为各个要素在整体中发挥一定的作用，并称之为“功能”①。
>
> 把文化与社会看作有机的统一体，试图弄清其各个构成要素在现存社会及文化中相互之间如何发生联系并且在整体之中发挥了什么样的作用（即功能）。②

由此出发，他构建起自己“历史的民族音乐学”研究的出发点。即把文化人类学一个世纪以前即存在的功能主义理论与“历史的民族音乐学”的理念结合起来考察中国音乐文化的历史。也就是“将构成社会与文化的各个要素整合起来进行综合审视和研究”的理念与历史的民族音乐学相联系，建立起一种作为文化整体认知的、共时与历时相结合的创新研究理念——‘宏观把握下的微观研究’”。

他对这一理论命题的解释是：

> 所谓宏观，即是将音乐作为大文化中的有机组成部分；所谓微观，是宏观把握下的微观，即对一些具体的现象从不同的视角进行分析研讨，但这种分类的、对音乐本体的研讨是建立在将音乐作为文化整体有机组成部分的大前提之上的，而不是将整体中的一些现象“单纯地”抽取出来，或称割裂地认知。③

---

① 项阳：《功能·制度·礼俗·两条脉——对中国音乐文化史的认知》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014年12月，第24页。原载《中国音乐》2007年第2期。

② 项阳：《功能·制度·礼俗·两条脉——对中国音乐文化史的认知》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014年12月，第37页。原载《中国音乐》2007年第2期。

③ 项阳：《功能·制度·礼俗·两条脉——对中国音乐文化史的认知》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014年12月，第26页。原载《中国音乐》2007年第2期。

他所搭建起来的中国音乐文化史框架结构，也正是以这样一个具有文化功能主义理论与“历史的民族音乐学”学科理念交叉碰撞产生的，具有方法论意义的命题为基础的。

作为“历史的民族音乐学”学科理论的阐释者，项阳君还注意到内特尔的重要理论命题“要研究‘无限的一致性和无穷的差异性’”①。他认为：

> 如果我们在讨论过程中既不关注何以有一致性，也不把握何以有差异性，〔不〕关注“深层”与“背后”，就失去了学科的意义。其实，无论一致性还是差异性，都是要建立在比较的基础之上的，当然，比较是多层次与多层面的，从不同层次与层面进行比较就要有不同的切入点，而每一种切入点都是需要学科方法论加以支撑，也需要有更为宏观的视野。②

这里我们看到项阳君将对于研究对象“无限差异性”与“无限一致性”的阐释，融入到研究理念的“深层”与“背后”，这不仅开启了研究理念的深度，也拓展了研究理念的广度。而将其阐释为比较方法的运用，则更增强了他的学科理论意识。他对于比较方法的阐释是：

> 就“比较”说来，更多强调主位与客位、局内与局外，其实这样的比较应该更注重研究者自身的知识结构和知识面。如果研究者具有比较宏观的视野，基础打得比较牢，理念到位，在这样的比较中就会发现此地的样态与大文化的同异。

由此出发，他阐释了“民族音乐学”中的第三种比较方法：

> 即现实与历史的比较，这需要对现实存在与历史存在的两极以及历史的演

① 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于“历史的民族音乐学”》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014 年 12 月，第 61 页。原载《中国音乐》2008 年第 4 期。

② 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于“历史的民族音乐学”》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国国文联出版社，2014 年 12 月，第 61 页。原载《中国音乐》2008 年第 4 期。

化过程有必要和必须的把握。①

作为“历史的民族音乐学”学科理论的阐释者，他还描述了“走向历史的田野”这一理论场景：

> 历史学家为了把握“活态的历史”，将活材料与死文献接通相互印证，以人类学方法论为指导走进“田野”实践、感悟，这是历史的田野，在田野中感知历史。②

这一理念已经为诸多研究者，特别是年轻一代学者所践行。

在对“历史的民族音乐学”学科理论的阐释中，项阳君真切地感受到“历史的民族音乐学”这种研究理念带给他的实际意义乃是：

> 基于研究对象带给我们诸多的未知，迫使自己不断调整知识结构，充实丰富自我，在吸收多种研究理念和既有研究成果的同时，突破一些成见并对研究对象有相对合理的解释。③

这样的研究过程被他描述为：

> 最初为发现问题，接下来是整合问题，然后是作案头，带着问题回到田野。循环往复，终会有所收获。④

---

① 两段引文见项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于“历史的民族音乐学”》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版社，2014 年 12 月，第 56 页。原载《中国音乐》2008 年第 4 期。

② 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版社，2014 年 12 月，第 8 页。原载《音乐艺术》2011 年第 1 期。

③ 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于“历史的民族音乐学”》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版社，2014 年 12 月，第 53 页。原载《中国音乐》2008 年第 4 期。

④ 引语来自于对项阳君的访谈笔录，2015 年 10 月 16 日。

这里尤为切要的是“循环往复”，其间饱含着多少冬去春来的艰辛与韧性！这是他从艰难的学术旅途中得到的切身体验，是他秉承的研究过程，也体现出他独到的研究风格，对于当代中国音乐文化史的研究具有极大的启发意义。

（3）作为“历史的民族音乐学”学科理论的践行者，我们从他的两部专著和两部论文集中可以清楚地看到他对于“历史的民族音乐学”学科理论愈趋深化的思维路径和愈趋强化的学术自觉。

项阳君从撰著《“化石”乐器挫琴的启示》产生起，就孜孜矻矻不断钻研，努力蕴化、提升着对该学科的理论认知。他的业师周畅先生曾就该文的发表评价其表现出的几种可贵素质：

> 研究文化历史的热情，以今溯古的敏感和实地考察的求实精神。①

可见项阳君从踏上中国音乐史学研究之路起，就具备了“历史的民族音乐学”基因。

在他出版于1999年的《中国弓弦乐器史》中，我们依稀地看到他在质疑“筝起源于秦地”之说时已经在运用文化地理学、社会学、考古学的学术理念。在论述“胡琴类弓弦乐器的传播方式”时，他以饱含欣喜的创新意识关注到童恩正先生的《试论我国从东北至西南的边地半月形文化传播带》理论，并将其蕴化于心。根据童先生“边地半月形文化传播带”的论说，他就这一半月形地带现存弓弦乐器列表，通过分析来观察它们是否与这条文化传播带相符。项阳君认识到传播带上民族相似的经济形态，相似的生态环境，风俗习惯，通过胡琴类的弓弦乐器明显地反映出来：

> 云南省南边的农耕文化为主的地带和北面半农半牧，或以牧为主的地带，其弓弦乐器既有一致性又表现出相当的差异。一致性表现在其中相当部分可视为二弦胡琴之型。比如葫芦胡、马骨胡、土胡、龙头二胡、玎叨、西玎、玎

① 项阳：《中国弓弦乐器史·序》，国际文化出版公司，1999年10月。

哦、玎光、多洛。差异性则更多地表现在音筒的制作材料，琴筒的形状，琴杆的变化，以及运弓的形态（比如反弓用法等等）。这些都与当地的气候条件、地理环境的不同密切相关。①

这里，他不仅证实童恩正先生所讲的“边地半月形文化传播带”理论从文化地理、民族迁徙以及从生态学的角度对文化传播现象的解释令人折服，而且他已经注意到从地域文化中的一致性与差异性展开自己的理性思考，显然与内特尔的重要理论命题“要研究‘无限的一致性和无穷的差异性’”相呼应。

上个世纪九十年代初，项阳君率先在音乐学界关注并开启了对于历史上一个社会群体——“乐户”的音乐学研究。在其2001年出版的《山西乐户研究》一书中，我们看到他开篇就勾勒出的“乐户源流”，其内容已经具备了中国乐籍制度史的意义。这是他从功能主义理论出发而走出的一条渐行渐阔的“执‘制度’之牛耳”研究之路的肇端。正如他所言：

做这个题目我可谓废寝忘食。音研所图书馆的诸位老师对我阅读丰富的馆藏资料提供极大便利，由是我做了数十万字的读书笔记。当时音乐学界对乐户问题几乎没有涉猎，这是一个新领域。我本想将这种现象做出相对系统梳理即可告成，待初稿两章七八万字写成，却在深研文献之时突然悟到乐户应归于跨越一千又数百年专业、贱民、官属乐人的国家制度——乐籍制度。②

这里的具有顿悟性质的“突然一悟”，奠定了他的关于以“制度”为核心的研究基础。在《山西乐户研究》一书的第2、3、4章中，我们看到他对于山西乐户这一个案的研究包括了“山西乐户的历史分布”“山西乐户众多的原因”“山西乐户的组织”“山西乐户的信仰”“山西乐户的生存方式”“山西乐户的社会、经济地位与心态”“山西乐户的音乐文化特征”等项研究内容，这已然将构成山西乐户这一文化群体的各种社会文化要素均予以关注，并真切地践行“把文化与社会看作

① 项阳：《中国弓弦乐器史》，国际文化出版公司，1999年10月，第217页。
② 项阳：《学术理念的养成》，《民族艺术》2015年第1期“学界名家”栏。

有机的统一体，试图弄清其各个构成要素在现存社会及文化中相互之间如何发生联系并且在整体之中发挥了什么样的作用（即功能）”（前引田中真砂子语），其间所显现的运用社会学功能主义理论的学术自觉格外清晰。

2014年，项阳君出版了《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》论文集。其中列于“理念认知”标题下的9篇文论，已经形成了诸多关于功能主义理论与“历史的民族音乐学”理论相结合的学理层面的深刻阐释。这显然是作者在自己经年的研究过程中已经蕴化出来的对于该理论的独特见解。其间最为突出的特点是每一论题必有文献工作和田野工作的支持，并形成一种近乎带有故事情节性的理论表述风格，其文化色彩闪耀其间，读来颇耐人寻味。而在其列以“接通历史”标题下的7篇文论中，可以发现他是以乐籍制度为主线，接通了“俗乐”发展的这条音乐文化的主脉。其中《堕民，在底边社会中创造和承继中国传统音乐文化》一文描述的是与“乐户”为伍的另一类底层音乐文化创造者的文化行为；《关注明代王府文化》一文阐释了作为礼乐制度体系下的文化衍生，不仅具有礼乐制度体系内传承的一致性接通，更多体现出区域文化的丰富性；《词牌、曲牌与文人、乐人之关系》一文接通了音乐与文学史、社会学史的诸多内容；《一本元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》一文则接通了中国音乐史上以官属乐人主导承载俗乐的演进脉络；而《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的相关思考》《从官养到民养/腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲区域性、地方性选择》《雍、乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》三文属意于乐籍体系解体后“俗乐”主脉中民间小曲、戏曲乐种接通的特殊性，并由此获得了诸多新人耳目的认知。下属各例，应当是作者在“接通历史”篇所获得的令人瞩目的关于音乐文化的创新认识。

a. 指出乐户、丐户、堕民职业特点的一致性，他们所从事行当的主项为奏乐、演戏，在堕民中竟然保持着唐宋以降的音乐文化传统。

b. 王府的礼乐文化空间是朱载堉伟大创造的“试验田”。

c. 指出“官妓侑酒”是国家制度下的普遍样态。揭示出音乐文化中的所谓“吃花酒”现象，乃是官伎与“学舍士夫”多层面互动产生的文化现象。这种文人辞赋与官伎演唱的互动，促进了演艺文化前行。乐籍制度下各地官属乐人普适性存

在是为文人参与创作的“温床”，乐人与文人在词曲创作层面更具有相须性。以乐为中心的创造性演化表现为：以声律、曲牌为心，呈现出“曲子—曲子词—诸宫调—戏曲—声乐曲器乐化”的变化过程；其间，从只曲到套曲，或在曲牌基础上完成了板式变化的创制原则，产生了在器乐中的板式变化体和戏曲中的板腔体。

d.《青楼集》是一本具有全国视野的、对从京师到各地方官府所存在的乐籍制度下的女乐群体佼佼者进行整体观照的传书。

e. 男唱女声、男旦角色乃是乐籍制度解体后，由票友、除籍后的乐人承载传统文化而产生的制度影响下的变异现象。

f. 提出了从宋元到明代戏曲发展史经历了“以腔论称”“以腔论戏”“以腔、以调、以种等多称谓样态”的演化过程。指出剧种命名的“以腔论”“以调称”“以属地直呼”“以民族计”“以戏为称”等含有属地、民族、乐器和依附表演形式的命名方式应当包含着乐籍制度解体，戏曲班社从官养到民养转换所带来的深刻变化。

g. 在乐籍解体之后，戏曲样态的变化表现为：“由于乐籍、女伶被双禁，戏曲行当男唱女声成为传统”；“戏曲官养改为官、民共养”；“乐籍制度解体导致戏曲的‘花雅之争’”；“乐籍制度的解体导致了戏曲命名以‘声腔论’向以‘声腔论’与‘剧种论’并存的转化”。

这些新见是在具有文化结构意义的“接通”理念与走向“历史的田野”理念恰当碰撞与融合中实现的，它们忠实地记录着项阳君践行“历史的民族音乐学”学科理论的探索足迹。

“以乐观礼”是一个具有原创意义的中国音乐文化概念。这是项阳君对作为物化形态存在的中国音乐文化从制度层面逐渐感悟后提出的全新研究视角。在项阳君看来：

> 就礼乐文化、礼乐制度而言，如果脱离了乐来论证礼乐，有如隔山打牛。……当我们明确礼乐制度是乐与礼制仪式相须固化为用，具多类型、多风格、多层级、体系化的意义，在此基础上探讨礼乐文化方能落到实处。①

① 项阳：《学术理念养成与探索的意义》，《民族艺术》2015年第1期。

正是在这种创新理念的引领下，他获得了成体系的系列研究成果。我们见到的《以乐观礼》论文集（2015年出版），以“理念篇”（12篇）、“本体活态篇”（8篇）分列，共收录20篇文稿。它们集中展示出项阳君一系列研究成果的崭新风貌。他不仅开释了“礼乐”“雅乐”“俗乐”的新内涵，而且阐释出下列重要新见：

a. 中国传统乐文化的“逻辑起点”——即礼乐与俗乐类分，中国乐文化从此以两条脉络互为张力并列前行。

b.“六代乐舞”为乐经说。

c. 结合《周礼》和《仪礼》对《诗经》进行解读，认知《诗经》重在礼乐为用。《诗经》中风、雅作品内容在《周礼》《仪礼》中具有固化使用的特点。

d. 金石乐悬既为礼器，又为乐器的独特功能，在越来越强调乐悬之乐器功能的背景中不断发展，在合礼的范围内不断展开内部扩充，造就了曾侯乙墓乐悬的辉煌。

e.“声淫及商”之“商”乃周代六乐中祭先妣所用之商代乐舞《濩》。

f. 重器功能，合理演化。“具有重器功能的金石乐悬从最初用于庙堂进而用于朝堂、厅堂，从国家祭礼的使用到多种礼仪中为用”；“汉代以降，对国家礼制中的礼乐重器选择有了拓展，具有转型意义的鼓吹乐组合形态隆重登场”。

g.“礼乐制度的四阶段论”，以及“要研究中国礼乐制度，只有在贯穿三千载的过程中，从乐本体上与礼制接通方显音乐学研究的意义”。

h. 以明代小祀、中祀，乐用教坊为切入点，展示“以乐观礼”制度层面的历史风貌，并为当下民间礼俗中祭祀对象以及用乐找到理论依凭。

i. 关于《朝天子》曲牌的初步考察，揭示出传统乐曲在制度规范下的传承路径，旨在接通当下民间礼俗中活态存在。

j.《太常续考》所显现的祭祀礼典沿革说明雅乐绝非是呆板、凝滞，也并非仅仅是一字一音，一拍一音，而应该是在一种风格把握下、显现出丰富性变化的功能性用乐样态。

k. 提出重建中华礼乐体系，建立当下国家意义上的礼乐形态。

在新说叠现的同时，其中一些研究成果还颠覆了古代音乐史学中的传统成说。诸如：“宫廷不再礼乐消解”说、“乐经失传”说、“声淫及商（商即商音）”说等。

《以乐观礼》所呈现的系列研究成果，同样展现了他在“历史的民族音乐学”学科理论涵养下，在走向“历史的田野”过程中，不断前行的、艰难而又闪烁光彩的学术印迹。

三、“发生学”理论指引下的中国音乐文化史创获

“发生学”作为一门具有方法论意义的学问被音乐学研究所引进，据笔者所见当以项阳君为首。应当予以明确的是“发生学”与传统历史研究所看重的“起源学”具有不同的思维指向。发生学研究强调观念的发生，它反映为研究者的主观认识，即观念。起源学研究注重的是事件在历史中的出现，它强调反映事物的客观现象。从学理层面看，发生学理论认为：

> 观念的发生强调知识结构生成的过程，也就是事物从一个阶段过渡到另一个阶段，这一阶段性的过渡不以事件和时间进行实证，而以观念进行推理，从而有效解决了起源研究将起源绝对化以及无法解释知识结构生成机制的问题。……发生学研究通过探究认识的结构生成把握主客体的相互作用及其内在的本质与规律，从而解决了起源研究忽略主体性、只注重事件形式而不注重功能的不足。与起源研究相比，发生学研究具有客观性与历史性。①

发生学研究强调寻求音乐文化事项发生的逻辑关系的方法论原则使项阳君在把握了乐的活态传承历史规律后，如鱼得水，获得了对音乐文化事项更为可信、更为鲜活的解释空间，这里略举一例。项阳君在对“《诗经》的礼乐功用”进行发生学的逻辑推衍过程中，开启了对这一文化史实的新人耳目的学术解读。

首先他从发生学的理念出发，就“《诗经》的礼乐功用”在逻辑起点上提出如下诘问：

> 《诗经》以文本存世，都是歌辞，值得考量的是，孔夫子编纂之时是社会

① 汪晓云：《人文科学发生学：意义、方法与问题》，《光明日报》2005年1月1日。http：//wenku. baidu. com/view/6063e31652d380eb62946d0b. html，2015年11月28日下载。

上均有文本供其编纂，还是有活态承载供其采录，抑或两种样态均有之？在尚不具备乐谱、舞谱以及录音设备的情状下，如果说有活态供其采录，这些在周代宫廷和诸侯国均有存在的作品究竟是怎样的传播与承载途径，何以孔夫子在鲁国也能够看到这些乐歌活态？①

上述这些追问为作者开启了非常广阔的论述空间。为此，作者逻辑地推演出下属一系列具有因果关联的分论点。

a. 从《周礼》与《仪礼》把握《诗经》中一些乐歌与礼制仪式相须为用，显然不会仅为文本，而一定是有活态传承，即将歌词、乐调、舞容等一并承载为用，如此符合制度规范性。

b. 从周王室之大司乐到各诸侯国之有司应该形成体系内的规范性承载，这是《周礼》制度规定性之必须。

c. 我们应辨析周王室中大司乐所辖礼制仪式为用的乐歌、乐舞以怎样的方式传播到诸侯国有司的状况，究竟是大司乐派“师”、“工”一级到诸侯国去教授，还是诸侯国派遣相关层级人员到大司乐中学习？也许这两种情状都有存在。一个不可回避的事实就是，在必须活态传承的乐舞形态与礼制仪式相须为用的情状下，若没有这两种教习与传承方式一切都是虚妄，这就是周王室之大司乐所承载的乐舞与各诸侯国有司之间相通性的道理所在。

d. 从孔子在齐国观《韶乐》的情状加以认知，是礼乐制度下功能性为用的必需导致了这些乐在各地存续②，国力强盛的齐国为了国家祭祀准备得相当充分，有司组织相关人员进行了长时间的训练，孔子适齐在其驻地可以经常看到其训练的过程，并对“六代乐舞”中《韶》的展示印象最为深刻③。

---

① 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015年3月，第116页。原载《中国文化》2013年第7期，

② 以上a、b、c、d各段引文分别出自项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015年3月，第117—118页。原载《中国文化》2013年第7期，

③ 项阳：《”武音辨》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015年3月，第173页。原载《中国音乐》2009年第2期。

在对《诗经》歌曲形式的逻辑推演中，作者得到了如下判断：

> 《诗经》“风”类作品选入礼制仪式为用。
>
> 《诗经》“雅”类作品《仪礼》为用在“乡饮酒”“燕礼”和“大射仪”。
>
> 《诗经》“颂”有三，为周颂、鲁颂、商颂，为宗庙祭祀乐歌。三颂之颂词既不对应黄帝、亦非尧舜禹汤，更非周之文武，显与六乐无涉。
>
> “三颂”区域祭祀为用。①

我们看到在“礼乐制度”与“乐的活态传承规律”被把握的理论前提下，《诗经》的音乐内涵被深入发掘，而其与礼制仪式固化为用的文化面貌得以彰显。特别值得指出的是，项阳君合乎逻辑的推演使得学界熟知的“子在齐闻《韶》”这条史料活了起来。由此，我们看到音乐史的描述有了更为生动的前景。

在此基础之上，作者对这一音乐文化史事进行了阐释总结：

> 将《诗经》与《周礼》《仪礼》互证则现其内容作为多种礼制仪式用乐的意义。对《诗经》各类作品内容展现与礼乐相关者进行深层辨析，则显《诗经》与周代礼乐、特别是与西周乃至春秋时期礼乐的具体关联性。《诗经》乐本体缺失实属无奈，从乐的视角和乐的整体意义上把握，结合《周礼》和《仪礼》对《诗经》进行解读，就能够认知《诗经》在其时重在礼乐为用。《诗经》中风与雅之作品内容在《周礼》、《仪礼》仪式中固化使用是引发我们对礼乐内涵思考的动因所在。②

在整个阐述过程中，我们看到了以往音乐史中关于“《诗经》作为我国第一部诗歌总集”的平面化文字描述，或者至多加上深入到从歌词推断作品音乐结构，那种令人隔膜的理论认知，被社会文化对于诗经作品的多方面关注所替代。其文化

---

① 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015 年 3 月，第 119、121 页。原载《中国音乐》2009 年第 2 期。

② 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015 年 3 月，第 124 页。原载《中国音乐》2009 年第 2 期。

层面的功能性、活态传承的动态性，如果将来再加上通过对诗经音乐作品活态传承历史途径的逆向追述，获取到更接近于历史真实的《诗经》音乐活态样本，历史上这份重要的音乐文化遗产《诗经》，必将展示其立体的、更为鲜活的崭新文化生命！

从方法论的意义上考量，项阳君这里获得的阐释成功得益于关于“人文学科发生学”的研究理念。作为这一领域的一位重要学者皮亚杰提出的“发生认识论”，有一个重要的论说：

> 知识是不断构造的结果，在每一次理解中，总有一定程度的发明被包含在内；知识从一个阶段向另一个阶段过渡，总是以一些新结构的形成为标志，而发生认识论的中心问题就是关于新结构的构造机制问题。因此，发生学探究与认识相关的结构生成，不仅研究认识如何发生，也研究认识为何发生。①

上述关于“《诗经》与两周礼乐”研究成果的背后，正是这样的理念起到了主导的作用。而在项阳君的研究成果中这样的例证是不胜枚举的。于是，“以乐观礼”在音乐文化的意义上，以构建新的知识结构来阐释音乐现象，寻求音乐与礼乐制度的关联成为其研究成果的一种理论风格和重要特征，从而也构造出诸多的新知识。他谈到：

> 我们所理解的发生学内涵，是对一些有着悠久历史文化传统当下存在的现象进行界定把握，然后回溯至这种现象的源头，对其生成之时的多种因素进行辨析，认知其历史语境，再后是在把握主体特征的前提下对其历史演化的多层面行贯穿式考量，看当下样态保留了哪些“基因”，产生了哪些变异？也就是在这种意义上，深层次考辨多种现象以为集合体，架构中国传统音乐文化整体发展脉络。无论《山西乐户研究》《中国乐籍制度研究》，还是《秦淮乐籍研究》《中国礼乐户研究》《曲子的发生学意义》《明清军礼与军中用乐研究》

① 汪晓云：《人文科学发生学：意义、方法与问题》，《光明日报》2005年1月1日。

《大曲的演化》以及硕士学位论文多篇，都因循这样理念前行，已经取得了令人鼓舞的阶段性成果。①

可见，一种极具创新活力研究理念已经融入到项阳君及其学术团队学术思想的深处，硕果迭现。其间郭威博士的学位论文《曲子的发生学意义》在台湾获得出版，其学术影响力不容小觑。

四、“接通”与“以乐观礼”学术理念的原创性理论特征

（1）项阳君提出的“接通”与“以乐观礼”是两个具有原创意义的概念。

其“接通”的总体思维指向是音乐文化事项得以存在的历史文化生态环境。“当下与历史接通”“传统与现代接通”“文献与活态接通”“宫廷与地方接通”“官方与民间接通”“中原与边地接通”“中国与周边接通”“宗教与世俗接通”“个案与整体接通”②。这九个接通要求在纵向与横向的历史交叉中，在音乐与社会、音乐与文化交叉的社会文化背景上，在整体的文化视野中展开。它们共同构建起历史的文化生态环境。在接通理念下产生的理论成果必然要受到这历史的文化生态环境的影响。

笔者曾论述道：

“接通”思维指向的核心是要在“同类异质”或“质近”的文化样态中寻求一种沟通。而这种沟通可能揭示历史现象中的某些隐性规律或原因。③

在项阳君“接通”实践中，以“文献与活态接通”就有一个这样“同类质异”的研究个案。对于中国古代音乐史上“子在齐闻《韶》”这条大家耳熟能详的文献史料，由于有了文献与活态两个“同类质异”的史料“接通”，项阳君演绎出中国古代音乐史上“子在齐闻《韶》”这条文献史料的新内涵：

---

① 项阳：《乐籍制度研究的意义》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版社，2014年12月，第109页。原载《人民音乐》2012年第10期。

② 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011年第1期，第14页。

③ 郭树群：《中国古代律学史研究需要“接通”的思维向度》，《音乐研究》2014年第1期。

在当时的社会条件下，这些乐舞有专门的机构负责教习和传承，周王室由春官中的大司乐负责，在当时一切都有赖活体传承，这就需要诸侯国在使用这些祭祀乐舞时或派人到周王室学习，或由周王室派乐师和舞师到诸侯国教习，如此在诸侯国中通过有司管理的乐人得以承载，并依照规定性以应用。经济实力比较强大的诸侯国，乐人们也会有更好的表现。这就是“子在齐闻《韶》，三月而不知肉味，曰：不图为乐之至于斯也”（《论语·述而第七》）的道理。其实孔子在鲁并非就不能够见到《韶》的展示，毕竟这属于每年都要进行的国家祭祀中的用乐，更何况有“周礼在鲁”之说，但孔子却没有如同在齐所观之震撼，这就显示出同为国家祭祀、同为其中的展演，其乐师、舞师水平的差异性。我们的理解可能是国力强盛的齐国为了国家祭祀准备得相当充分，有司组织相关人员进行了长时间的训练，孔子适齐在其驻地可以经常看到其训练的过程，并对“六代乐舞”中《韶》的展示印象最为深刻，如此有上述感慨。①

项阳君在这里所做的“接通”，使我们对一条熟知史料的平面化认知，有了在礼乐制度的支撑下活态传承规律的初步感悟，有了对于礼乐制度实施过程中差异性的感悟，甚或体会到诸侯国之间经济实力文化实力的差异。从而对于孔子评价韶乐的音乐文化认识进入到立体的层面。

此外还可以注意在“接通”实践中，以“质近”的文化样态所做的沟通。项阳君在《堕民，在底边社会中创造和继承中国传统文化》一文中，对在清雍正解禁贱民的诏令中提及的堕民、乐户、丐民进行了一如山西乐户研究那样的考察研究。而后项阳君认识到：

能够抓住历史上都是贱民阶层的这几个群体在某些层面的一致性进行剖析也是非常有意义的。谁都不会否认历史上堕民中的男性最为常式的职业就是吹鼓手和戏子。所谓丐户与乐籍的关系也是千丝万缕，太常、教坊体系下的音乐

① 项阳：《“武音”辨》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015年3月，第172—173页。原载《中国音乐》2009年第2期。

形式有着全国性的一致，这种传统只有在乐律、乐调、乐谱、乐器都能够相对完整传承的前提下才可以得到显现。①

对于这种“质近”文化样态的研究，使他认识到底层社会中贱民阶层堕民、乐户、丐民的日常生活及其社会文化活动的一致性，指向了国家制度下音乐形式传承的一致性，这就触及到国家制度层面上一个隐性的音乐文化规律，它无疑为“以乐观礼”所追求的终极理念平添了实证性的基础。因此项阳君判断：

说这一群体直接承载的是教坊系统是毋庸置疑的。我们亦可将其视为教坊乐系统的遗存，在社会发展的过程中渐转化为与民俗相互依附而存在，正是众多的民俗承载着当年的音乐文化传统。②

项阳君通过对这种“质近”文化样态的研究，使得他的“礼乐、俗乐，中国音乐文化的两条主脉”在历史上的融会贯通，成为近代以来看得见摸得着历史文化事项。

“以乐观礼”是项阳君在乐籍制度研究过程中提升出来的理念。他认为：

本来“礼乐”一词是个并置结构，《通志》有“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”的说法，但是，当下学术界却把这个并置结构以偏正结构论，突出礼而忽略乐，这是以礼为主导的认知。我换了一个视角，从乐看礼。③

“以乐观礼”还是在项阳君针对大学术圈有关礼乐问题研究的积弊而生发的新见：

---

① 项阳：《堕民，在底边社会中创造和继承中国传统文化》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版社，2014 年 12 月，第 135 页。

② 同上。

③ 张应华、宋克兵：《历史的民族音乐学——项阳研究员访谈录》，刊于管建华、张天彤主编《传统·民族·世界——中国音乐学教授访谈录》，苏州大学出版社，2014 年 11 月，第 49—60 页（采访于 2011 年）。

> 既往学界更多从礼的视角进行把握，探讨礼乐制度存在着言礼不说乐的倾向。似乎将礼的问题讲清楚了，这礼中用乐自然也就清楚了。这其实是一个误区。就礼乐文化、礼乐制度而言，如果脱离了乐来论证礼乐，有如隔山打牛。①

在笔者看，“以乐观礼”的原创核心内涵主要是项阳君在乐籍制度以及国家礼乐制度研究中抓住了乐之承载者——人，以及乐之活态传承的历史流变规律这两个因素，因而才能够做到回归历史的语境，才能够构建并不断丰富“以乐观礼”这一原创性的理论概念及其内涵。如其所言：

> 当我们把握住历史上乐人群体和传承方式以及王室与地方官府礼制仪式用乐的相通性意义，则可从文献以及当下乡间社会的活态中认知传统礼制仪式及其用乐。②

这已经是项阳君当下对“以乐观礼”研究路径的最为简洁而又明确的概括。

“接通”和“以乐观礼”作为两个原创性概念，其值得瞩目之处在于项阳君在把握住中国音乐文化生态环境的同时，把目光投向音乐文化的创造者——人，这一活跃的文化动因，从而激活了作者对于音乐活态传承历史规律的感悟和认知，由此，中国古代音乐文化史的描述进入了文献、文物与可考音响资料互融的立体化时代。在这样的学术背景中，笔者至为欣喜地看到，项阳君的最新研究成果提出“仪式化情感诉求”的研究命题③，并将其在礼乐中的表达予以阐释，从而将“以乐观礼”的终极追求指向了古代礼乐文化的审美层面。他在辨析了“礼乐的情感意义”“五礼仪式用乐的情感表达”之后，指出“既然人类需要仪式化情感诉求，那么，在这种诉求中所用的乐当具有礼乐情感意义”④；“礼乐形态与礼制礼/俗仪

---

① 项阳：《学术理念养成与探索的意义》，刊《民族艺术》2015年第1期“学界名家”栏。

② 项阳：《中华礼乐文明的体系化、贯通性意义》，刊《人民音乐》2015年第1期，该文的缩写版曾刊于《中国社会科学报》2015年1月21日“艺术学版”。

③ 项阳：《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》

④ 项阳：《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》

式相须为用，形成场域，既烘托仪式气氛，又将人类情感仪式化显现”，从而满足了人们的情感仪式化诉求。这是在礼乐音乐文化论中前所未闻的新见。为此，项阳君坚称“强调乐之情感仪式化诉求固化为用者即为礼乐，情感非仪式化诉求为用者即为俗乐。形式不同，情感指向也不一致。在这种意义上，礼乐同样是为人类情感表达的基本方式”①。

（2）“接通”“以乐观礼”系列研究成果蕴化着中国音乐文化史的结构。

项阳君的门生郭威将其业师中国音乐文化史研究的理论基础时描述为：

> “将历史人类学主要运用于研究视野与方法论”；“将发生学更多运用于研究理念与思路”。由这一理论基础出发，他“析出了‘为人’与‘为神’两种需求、‘功能’与‘制度’两个维度、‘礼乐’与‘俗乐’两条脉络，并统之以‘接通’的原则进行整体观照与具体分析。由此，构成一个较为全面的中国音乐文化研究的基本模式。”②

郭威这里的概括已经具有音乐文化史的结构意义。其实在“接通”与“以乐观礼”理念的统领下，项阳君已经获得的中国乐籍制度、国家礼乐制度礼乐、俗乐两条脉，礼乐四阶段论，“礼乐、雅乐、鼓吹乐之关系”、包括已经建成并被使用的独立的话语体系等许多理论成果，多具有结构意义。他的中国音乐文化史的叙事模式已经成熟，叙事内容已经足够丰富。笔者期冀项阳君的中国音乐文化史专著早日问世，亦期冀《中国音乐文化史史料汇编》能够配合专著的问世，早日惠及学界。

（3）“接通”“以乐观礼”理念的原创性理论特征

通过上述阐释可见，“接通”“以乐观礼”理念的原创性应无异议。由此引申，它们的原创性理论特征亦应予以重视，并给予以充分地揭示。

复旦大学哲学系的邹时鹏先生曾撰文《学术原创的三个层面》（以下简称“邹文”），“邹文”认为：“人文社会科学学术常常包含三个层面的内涵：质料层、结构层与理念层。在我看来，学术原创同样要求体现在这三个层面，特别是要求统领

---

① 《中国音乐》2016 年第 1 期。

② 郭威：《在学术自觉中不断前行——项阳的中国音乐文化史研究浅识》，《民族艺术》2015 年第 1 期。

性和建设性地体现在理念层面。”①

笔者认为，“接通”与“以乐观礼”理念均能够与这里提及的质料层、结构层、理念层的原创性特征相吻合。

从本文的叙述中我们已可以充分体会到项阳君对于文献和田野工作的扎实积累。

（我）从全国多地考察与文献对接中悟出了“九个接通”；对于“以乐观礼”，作为一种全新体验，学习文献战战兢兢，如履薄冰。既要借助文史学界、经学、理学界既有成果把握相关文献，在研究过程中又不能完全跟在其后，否则不可能走自己的路。②

这已经达到了“邹文”关于质料层的如下创新要求：

突破已有资料，坚实的学术积累、足够的资料占有与消化以及必要的田野考察，对于原创性学术是十分必要的。③

“邹文”关于结构创新的基本表述是：

结构层是就方法与范式而言的，还包括与此相关的话语符号系统。学术的首创及其学术思想的重大推进，从形式上看就是方法论和研究范式的突破。

对照这些原则，项阳君“接通”的方法论显示出在历史文化生态环境中展开的中国音乐文化史整体研究路径，“接通”已经具有了研究范式的结构意义。在寻此路径而产生的一系列研究成果中，还形成了其具有话语符号系统意义的独立话语

---

① 邹时鹏：《学术原创的三个层面》，http：//blog. sina. com. cn/s/blog_ 4bd568eb01000c1o. html，2015 年 11 月 30 日下载。文章来源：光明日报　光明网（www. gmw. cn）2005 年 11 月 11 日。

② 引文来自项阳君写给笔者的邮件《回应郭兄》（2015 年 11 月 18 日）。

③ 邹时鹏：《学术原创的三个层面》，http：//blog. sina. com. cn/s/blog_ 4bd568eb01000c1o. html，2015 年 11 月 30 日下载。文章来源：光明日报　光明网（www. gmw. cn）2005 年 11 月 11 日。

系统。项阳君对其在研究过程中逐渐形成的话语体系有着明确地界定。例如：

音声技艺——从逻辑起点看，乐是以音声为主体、艺术化表达人类情感的技艺形态。有些音声就是音声，而有了技艺（所谓三位一体）方称之为乐。

音声技艺形式——由乐而形成的多种形式，涵盖大曲、说唱、戏曲、歌舞等等。

国家在场——在国家制度规定性下的用乐形式及乐本体形态，当由乐人承载在规定性的场合以为应用，显然是国家意志的存在。

国家礼乐在场——由于国家制度规定的礼制仪式用乐影响，在地方官府中用于不同仪式类型，都显现礼乐的国家意义。

音声供养——佛教概念。佛教五供养中有音声供养一类。供养有物供和音声供，即将人世间最为美好的东西向佛祖奉献。

固化为用——礼乐即是依照制度规定性与不同类型的仪式相须且固化为用。换言之，依照制度规定，面对这种仪式对象在仪式中必须以这种乐在程序中使用，这便是礼乐意义。即便是诸如国家小祀不同的对象用相同的乐也必须固化，不可随意。

礼乐类下的俗乐——隋文帝将太常用乐分为雅、俗二部，俗部乐对应嘉、宾等礼制仪式为用。可追溯到《仪礼》中的用乐。

乐的功能性存在——每一种用乐都有功能性，涉及诸多功能意义，涵盖社会功能与实用功能以及教育功能、审美和娱乐功能。①

项阳君“接通”理念原创性特征所显现出的结构意义于此有了充分地证明。

检阅项阳君“以乐观礼”理念下的丰硕研究成果可以充分说明，它们还具备了理念原创的基本要求。项阳君对“以乐观礼”研究视角曾作出这样的描述：

我从礼的观念形成—礼俗—礼制—礼制仪式—仪式用乐诉求—仪式用乐类

① 见项阳君写给笔者的邮件《回应郭兄》（2015 年 11 月 18 日）

型—仪式用乐体系的脉络进行认知，从礼乐观念到礼乐制度以及礼乐形态进行辨析，把握国家礼乐从宫廷到各级地方官府制度下的整体存在，这是从逻辑起点进行系统梳理的意义。①

这种从逻辑起点生发的研究路径和研究过程，对于中国古代音乐史的研究来说是一种发生学意义上的、前所未有触及的研究系统。在研究过程中，项阳君触及诸多已有定论的传统概念，例如关于“雅乐”的阐释 。

《中国大百科全书·音乐卷》将雅乐界定为“中国古代统治阶级用于宗教、政治、风俗的各种仪式、典礼中的音乐。后世称为雅乐，盛行于周代。”②其后词条以“雅乐的繁盛”“雅乐的衰落”“雅乐的残余”展开。

《中国音乐词典》关于“雅乐”的概括是：“一般泛指宫廷的祭祀活动和朝会仪礼中所用的音乐。起源于周代的礼乐制度，用于郊社（祭祀天地）、宗庙（祭祀祖先）、宫廷仪礼（朝会、燕飨、宾客等）、射乡（统治者宴享士庶代表人物）以及军事上的大典等。后世祀奉先贤的活动（如祭泰伯、祭孔）也模仿、应用郊社、宗庙之乐。周代的礼乐制度对上述不同场合中的仪式和曲目都有严格的等级规定。相传为黄帝至周武王各代所制的六乐，用于天子和少数王侯亲自主持的祭祀大典和重大的宴享活动，后世的儒家把它奉为雅乐的最高典范。”③

这是两条权威辞书中的词条。其间关于“雅乐”的界定均是在已有文献资料的字面意义上梳理出的“雅乐”概念、用乐场合，以及时间意义上的过往存在。由于主观意识的局限，大百科全书音乐卷中的词条内容还存有对“雅乐”理解的贬义内涵。这样的概念一直是我们对于“雅乐”认识的范本，从其中得到则是一种平面化的认识。

在项阳君的研究中，也对“雅乐”内涵的做出了概括：

---

① 项阳：《学术理念养成与探索的意义》，《民族艺术》2015 年第 1 期“学界名家”栏。

② 中国大百科全书编委会编：《中国大百科全书·音乐卷》，中国大百科全书出版社，1989 年 4 月。

③ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1984 年 10 月。

所谓雅乐，是在中国传统礼制中主要用于国之大事祭礼——吉礼，具有强烈等级观念——只能对于高级别承祀对象、与礼制相须为用的乐舞。这种乐舞亦参与宫廷它种重要礼仪，具有国家象征意义——国乐之使用，代表着国家乐舞的最高使用形式，其政治和社会功能的意义更强。两周时期在周王室由春官执掌、大司乐负责实施，在诸侯国则归有司管理，体现王室与侯国之一统。乐舞内容数百年贯穿，以“六代乐舞”为主导；汉魏以降由执掌礼的太常系统承载、延续两周乐队组合、其乐舞内容却不再跨代相承，既不相沿，亦不相传。虽然至高无上，却从乐曲内容、乐器使用、应用场合等诸方面显现出小众化、非延续性。虽不可或阙，却非普适性存在。历代统治者必制定一套与礼制相应的、视为国家灵魂与核心理念代表的乐舞，其内容主要为弘扬统治者的文治武功，兼有祈福保安之诉求，这就是雅乐的实质性内涵。①

于此，我们看到作者将周代“雅乐”限定于“吉礼”层面，确定了它在礼乐制度中更为精准的地位以及雅乐的制度化特征；指出了雅乐所具有国家意义上的政治功能、社会功能；明确了“雅乐”在制度下活态传承的历史特点和历史过程，以及其“功能为用”的本质。仅从内容上看，已较前两个词条有了不可比拟的丰富性，我们获得的“雅乐”概念成为一种立体的，更为鲜活的知识体系。②

对于“雅乐”能有这种具有时代学术特征的归纳，一是项阳君对相关文化事项做了大量的基础性研究，二是他采取了具有时代创新特征的发生学研究方法。这是与传统音乐史研究注重“起源学”方法根本不同的。发生学的研究更注重“知识结构的生成机制”（“礼乐”制度）；“强调知识结构生成的过程”（“雅乐”在制度下活态传承的历史特点和历史过程）；“通过探究认识的结构生成把握主客体的相互作用及其内在的本质与规律”（国家意义上的政治功能、社会功能，“功能为用”的本质）。因此，我们完全有理由申明，项阳君“以乐观礼”理论符合“邹文”对于原创三要素中最为重要的“理念层”的如下创新要求：

---

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《以乐观礼》，北京时代华文书局，2015年3月，第8页。原载《中央音乐学院学报》2010年第1期。

② 唐代雅乐用于宫廷最高礼制仪式的吉嘉军宾，但不用于凶礼。

超越既有的研究传统与范式，建构新的理论体系，进而分析解释新的现象，并在可能的情况下帮助人们厘清或重建价值信念，这就是理念层面的学术原创。

综上所述，项阳君的“接通”与“以乐观礼”理念的原创性理论特征已经得以明确彰显：

建立［起］一套既能批判性地承继旧的研究传统、又能创造性地解释现实世界的新的原理及其理论体系，在理论上（必须）展开为一整套自洽而又开放的原理（体系），从而达到理论上的自我建构。①

结　语

笔者在完成本文的过程中经历了一个艰难的领悟过程。其缘由当是自己与项阳君及其学术团队理论认知水平上的差距所致。为此，笔者更为敬重他们这些年来为学术创新而不懈奋斗的顽强精神，更珍视他们取得的点滴成果，同时也激起了自己积极进取的学术信心。在本文搁笔之时，我想用冯文慈先生在为纪念朱载堉诞辰450周年而作的一篇文章结尾时说过的一句话与项阳君共勉：

借古人之酒杯，浇胸中之块垒，这是诗人的灵感在飞跃，而人民使臣应该做的，则是拂拭古老的酒杯，倾尽自己的热血，浇开积淀的坚冰，帮助历史潮流涌进。②

（原载于《音乐研究》2016年第3期）

---

① 这里的几条引语均见邹时鹏：《学术原创的三个层面 http：//blog. sina. com. cn/s/blog_ 4bd568eb01000c1o. html，2015年11月30日下载。文章来源：光明日报　光明网（www. gmw. cn）2005年11月11日。

② 冯文慈：《朱载堉的落寞坎坷及其启示——为纪念诞生450周年而作》，《人民音乐》1986年第6期。

在学术自觉中不断前行

——项阳的中国音乐文化史研究浅识

郭　威[1]

在2002年纪念梁启超《新史学》发表100周年的学术会议上，史学界曾专题研讨“中国需要什么样的新史学”，“这是人文社科领域内不多见的一次多学科间的跨学科交流，其目的在打破学科界限，为史学的发展探寻一条新路”[2]。引申开来，这种反思适用于任何一个人文学科，音乐学界同样应保持一种“我们需要什么样的音乐史学”乃至“我们需要什么样的音乐学研究”的反思。

项阳作为一向倡导多学科综合研究的音乐学者，十余年来一直是音乐学界与人类学、历史学、戏曲学、文学界频繁对话的代表之一。《音乐研究》“当代中国音乐学家”中曾这样介绍项阳的研究：

> 长期致力于中国传统音乐文化研究，推崇历史人类学的学术理念，强调“接通的意义”；秉持中国艺术研究院音乐研究所将实地考察与历史文献相结合的学术传统，重在“死文献、活材料”的内在关联，深入乡间社会，足迹遍布全国。主要领域包括：将出土文物、历史文献、活态遗存相互印证，首次系统梳理了中国弓弦乐器两千多年自成体系的发展轨迹；从山西乐户研究入手，创造性地梳理和把握中国乐籍制度，将制度、乐人与音乐本体相结合，走

---

① 郭威，1980年生，博士，中国艺术研究院音乐研究所副研究员。

② 刘焕性：《中国需要什么样的新史学——纪念梁启超《新史学》发表100周年学术研讨会综述》，《历史研究》2003年第1期，第164页。

出一条研究新路；“以乐观礼”，将中国礼乐制度三千年分为四个阶段，把握礼乐相须，将五礼仪式类型与多种乐制类型对应，辨析礼乐观念与礼乐制度的关系，把握中国礼乐制度的动态演化以及民间礼俗对国家礼制的接衍，从“为用”视角建构由礼乐和俗乐两条主导脉络贯穿的中国音乐文化史。①

从项阳的学术历程看，其对前述问题应有较为明确认知，并力求通过更加广泛而确实的研究去探索音乐史学的理念与方法。有如他新著的标题“接通的意义：历史人类学视域下的中国音乐文化史研究”（2014）——这既体现出他强烈的问题意识，也反映出他作为学者的一种学术自觉。

笔者有幸投师项阳先生门下，后又与先生同事数载，所知所见，感想如下。

一、学术历程中的学术自觉

“50后”的项阳，正值学术盛期，迄今已公开发表论文一百二十余篇、著作十余部，是长年保持高产的学者。项阳所有的著述都始终围绕明确的研究论域以时间序列铺陈开来，形成一个个彼此紧密联系的专门论题。其研究特点一言蔽之，即有序、持续、系统。

（一）从中国乐器文化研究到山西乐户研究（1988—2000）

以《中国弓弦乐器史》（1999）、《中国音乐文物大系·山西卷》（2000）为代表，项阳对中国乐器进行了深入的研究，尤其是首次系统地梳理出了中国弓弦乐器两千余年自成体系的发展轨迹——需要指出的背景是，当时对于弓弦乐器的普遍认识：一说是“由西域传来”，一说是“源自弹弦乐器”。项阳通过文献、文物、活态遗存三个方面的严密论证，指出国际认定的“弓弦乐器最早出现于波斯、阿拉伯源、印度”并未见有确凿的证据，提出了“（先秦的）筑是弓弦乐器的先驱，在筑身上完成了从击到轧的演变，是最早的弓弦乐器”、“中国弓弦乐器是北方奚等民族共同创造”、“中国弓弦乐器在传播过程中影响了中亚、西亚以及周边国家和地区，进而影响了世界”等重要结论。② 该项研究不仅填补了中国音乐在乐器研究

① 《音乐研究》2014年第1期。

② 《中国弓弦乐器史》，北京国际文化出版公司，1999年。

方面的空白，更给了国际学界一个结实而响亮的回应。

这个论题的意义还在于：一改以往只关注研究乐器形制或文献本身的单一视角，注重回到历史语境中探讨其产生发展的动因，注重以活态遗存与文献、文物相观照。这些认知在项阳之后的研究中被有意识地自觉运用并最终形成其研究的一种基本方法。“中国音乐文物大系（山西卷）”课题的研究，不仅使项阳有机会与考古学者一同工作而夯实了相关的学术，并且在一个个的县域实地考察中发现了“乐户”群体——这成为其之后反思与重识中国音乐文化的关键。1993 年，项阳正式开始了山西乐户研究。

（二）从山西乐户研究到中国乐籍制度研究（1993—2003）

以《山西乐户研究》（2001）为代表，从考察山西遗存的乐户后人群体为切入点，通过多学科视角研究，详细梳理并系统论证了自北魏至清雍正明确有载的中国乐籍制度及其群体的发展轨迹。乐籍，作为主体承载中国音乐文化一千又数百年的专业乐人群体，却在中国音乐史的研究中罕有探讨。这不仅囿于史料文献（尤其是官书正史）对这个被视为“贱民”的乐人群体的语焉不详，也反映出学界以往对于音乐承载群体、音乐制度的关注不足。《山西乐户研究》首次为这个被埋没、压抑了千余载的乐人群体做了一次彻底的正名和真切的肯定，其不仅弥补了学界对于“音乐学，请把目光投向人”① 的关注不足，而且也彰显出音乐史学研究应有的人文关怀。

在这项同样属于填补空白的研究中，项阳遵循了以往“文献—文物—活态遗存”的研究方法，并更加广泛地从文献学、历史学、社会学、民俗学、考古学等多个层面探讨乐籍制度，建立起了“乐人—音乐本体—制度”的研究模式，当项阳梳理出这个群体的历史存在并提升到中国音乐制度体系及其制度化传承的层面去探讨时，很多既有的看似为音乐史和传统音乐的定论，都需要重新认识。2003 年，项阳成功申报国家社科项目“中国乐籍制度研究”，开始了中国乐籍文化的系统研究。

（三）从中国乐籍制度研究到中国礼乐文化研究（2003 至今）

以《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》、《论制度与传统音乐文化的关

① 音乐学家郭乃安先生在 1991 年首先提出这一理念，呼吁音乐学界关注“人”的研究。

系——兼论中国古代音乐史的研究》等文的发表为节点，项阳乐籍研究中积累的关于中国音乐文化史一系列问题全面展开探讨。据笔者不完全统计，十余年来，项阳发表了超过五十篇文论（逾百万字），内容涉及从先秦至当下的诸多音乐形式（包括宗教音乐、鼓吹、戏曲、曲艺、民歌、少数民族音乐等）和音乐事象（金石之乐、乐经、六代乐舞、男唱女声、永乐钦赐寺庙歌曲、腔种与剧种、词牌与曲牌、音乐会社、王府文化、卫所文化、区域中心以及传统音乐教育形式等）。其中，在佛道等宗教音乐方面，系统探讨了其用乐与民间礼俗用乐的相通性及其历史源流；戏曲史方面，辨析了腔种与剧种、行当与性别、官养与民养等罕有探讨的重要论题；传播问题上，探讨了制度化传播、区域中心、地方官府等对于中国古代音乐文化传播的重要性；等等，诸如此类都在相关领域引起较大反响。

这些看似繁复混杂的研究，实际上非常有序，它们建立在项阳二十余年积累的数万条音乐文献、数十万字田野考察笔记、数千小时田野考察音像，以及其指导的近三十篇硕、博学位论文的基础之上，并统于其由此建立起来的“中国传统音乐本体一致性与区域丰富性”的整体把握之下。

近几年，项阳从乐籍制度研究拓展到乐籍文化，并从中国传统音乐“高文化”的层面延伸至“礼乐制度”“礼乐文化”的研究。对于新中国以来的音乐学界而言，礼乐的研究多局限于两周，而文史学界的礼学研究则几乎不谈“乐”。2008 年，项阳的《乐经何以失传》在《光明日报》刊登，随后其以“以乐观礼”为主旨陆续发表《六代乐舞为乐经说》《礼乐、雅乐、鼓吹乐之辨析》《礼乐四阶段论纲》《周公制礼作乐与礼俗类分》《何以创建礼乐文明新体系》等系列文章，为礼乐文化的学术研究注入音乐意识。项阳也因此成为音乐学界系统研究礼乐问题的第一人。

从乐籍制度到乐籍文化再到礼乐文化，项阳的中国音乐文化研究视野愈发拓宽，而所讨论的每个问题又愈发具体（如辨析乐经、诗经、雅乐、鼓吹等）。这个时间段内，项阳进一步完善了自己的研究模式，提出了“接通”理论，即：“当下与历史接通；传统与现代接通；文献与活态接通；宫廷与地方接通；官方与民间接通；中原与边地接通；中国与周边接通；宗教与世俗接通；个案与整体接通”①。

① 项阳：《接通的意义》，《音乐艺术》2011 年第 1 期。

可以说，这是其将历史人类学自觉运用于中国音乐文化史研究的一种整合与新创。

上天真的总是眷顾勤奋的人，回顾项阳三个时段的研究论题，皆具填补学术空白的意义。当“冷板凳”坐热坐穿、考察设备屡废屡换、史料文献和考察资料积满书屋的时候，项阳的中国音乐文化史研究模式也逐渐清晰。今天看来，这些论题像是极有组织地叠套在一起的序列安排（每一个论题单看都是十年左右），它们持续不断地将项阳的中国音乐文化史研究推向一个又一个新的高度。

二、学科反思中的学术自觉

今天所见，无论大史学界还是各个学科专门史的研究，从史料积累到理论框架再到表述体系，都源自于20世纪前、中期前辈学者所打下的基础，今人研究在受到前学恩惠的同时，也自然而然地形成一种研究模式，进而固化为一种不可逾越的思维定式。新材料与新理念是史学研究得以推进的两个关键，就当代史学研究而言，“理念”的调整与重建远比“材料”的挖掘要困难许多。

（一）新史学理念与模式的建立

“20世纪下半叶出现历史学的人类学化与人类学的历史化进程不断加速而受到音乐学界关注。‘新史学’要求研究者不再是被动地向历史寻求历史的理解，等待历史回答，而是在向历史提出问题之中代替历史做出回答。研究者不再是单纯地整理和归纳历史文本，而是立足于‘当代’，通过历史文本来回答问题，来与当代对话。这正是新史学的名言‘所有历史都是当代史’（克罗齐）。勒高夫在其《新史学》中试图将历史学、人类学和社会学这三门最接近的社会科学合而为一，称之为‘新史学’，或也被后人称为‘历史人类学’。由此，历史学发生了一种‘人类学转向’，促使其更关注人类学意义上的文化事物。正是由于历史学与人类学“结盟”开启了一个新兴的研究领域或视角。”① 项阳的中国音乐文化史研究即是这样一种“结盟”的方式。

与一般的史学研究者不同，项阳在传统历史学研究之外，尤其强调田野考察，这也就是很多学界同人将其定位成“民族音乐学者”的原因所在。自山西乐户研

① 洛秦：《“新史学”与宋代音乐研究的倡导与实践》，《中国音乐学》2013年第4期。

究课题以来，项阳在文献梳理的同时，每年都规定有一定的时间进行田野考察。用他的话说："不接地气，没有现场感受，怎么理解传统？当然，没有历史意识，看了也白看。"这种研究理念正是基于"历史学的人类学化"和"人类学的历史学化"的双重作用。2003 年，项阳撰文提出：

> 在中国对传统音乐文化进行综合研讨时，至为重要的是要在头脑之中建立起一个坐标系，即明白每一种音乐形态的历史 与现实定位。音乐史主要应该是从历时的角度对历史上曾经发生过的种种文化现象进行研 讨，同样可以从现存民间的音乐形态中结合实地调查的结果进行逆向考察，因为我们所生存的时代的确有历史的孑遗物——"活化石"。从现存的积淀形态中去回溯历史，不失为音乐史研究的一种好方法和手段；就民族音乐学说来，在研究存活在民间的种种 音乐形态、作品与其承载的文化内涵之时，必须注意到历史音乐学的层面。在中国无论是研 究音乐史学还是民族音乐学，以上纵与横的层面是不可分割的。只是根据研究对象的不同有所侧重而已。为要者，是把握好学科的细分与研究方法上综合全面的关系。①

从这段表述中可以看出，当时的项阳在研究理念已经成熟，即打破"中国音乐史"与"传统音乐"两个学科间的壁垒，建立历史与田野的纵横"坐标系"，构成一个中国音乐文化的立体图景。紧接着在第二年项阳进一步撰文指出："我们应该把本体中心特征中律、调、谱、器以及乐曲等问题搞清楚，但如果我们不是在宏观把握下对具体形态进行微观研究，则容易被'障目'，容易将一个事象的变体认定为多个无关联的事象分而论之。许多现代人定名的传统'乐种'，很可能是历史上某'一个东西的变异形态'，然而我们却没有看到其历时演化关系，因此对各乐种间的许多内在关联解释不清。""只有在整体、宏观、全面把握的前提下，对音乐本体形态才能看得更加清楚。这是我们研究中国音乐史新视角的意义所在。"②

在这篇文章中，项阳系统阐述了其"制度、乐人、音乐本体研究中国音乐史"

---

① 项阳：《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》，《新疆艺术学院学报》2003 年创刊号，第 67 页。

② 《论制度与传统音乐文化的关系——兼论中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004 年第 1 期，第 23 页。

的理念与方法，并同时对“功能性”“礼俗两条脉”等理念进行了阐释。以上述两文为代表，项阳的研究从理念到方法论明确地公布于众。之后数年，项阳陆续发表了《中国音乐文化的“大传统”与“小传统”》（2006）、《音乐文化的功能性与主导脉络一致性下的区域特色》（2006）、《功能性、制度、礼俗、两条脉——对于中国音乐文化史的认知》（2007）、《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于“历史的民族音乐学”》（2008）、《由音乐历史分期引发的相关思考》（2009）、《接通的意义——传统·田野·历史》（2011）、《乐籍制度研究的意义》（2012）、《从整体意义上认知区域音乐文化》（2012）、《礼乐与俗乐两条主脉是中国传统音乐文化的特征》（2014）等一系列文论，充分讨论了历史/传统/田野，制度/功能/礼俗，制度/乐人/音乐本体，文献/文物/活态遗存，宫廷/官府/民间，整体一致/区域差异，宏观把握/微观分析等数种理念之关系，并将它们统于“接通”的理念之下。

至此，笔者认为这实际上构成了一种历史人类学视角下的中国音乐文化学研究模式：

原则：接通
视域：宏观—微观
　　历史—田野—传统
制度：礼乐—乐籍—民间礼俗
空间：中央（宫廷）—地方（官府、王府、镇戍）—民间
　　整体—区域
时间：历时的传承与变化
材料：文物、文献、活态遗存

上图是笔者理解下的粗浅勾勒，从中或可看出项阳力求通过尽可能多的维度和视角来厘清中国音乐文化的发展脉络。这一点从本质上看又是一种发生学视域下的中国音乐文化史研究。项阳曾指出：“关于发生学，学界是将自然科学的理念借鉴到人文社会科学领域。把握一种事物当下社会中的存在，溯其本源以及生成的相关社会环境，然后探究演化脉络。任何成为传统者肯定有着发生、发展的内在逻辑，

若只以当下样态而忽略复杂的演化过程，难以厘清，从‘逻辑起点’上梳理尤为重要。”① 这种理论认识一直是其研究的基本出发点。从弓弦乐器课题开始，他已经自觉地运用了文献、文物、活态遗存三者结合的方式进行研究，而最终梳理出的是上溯至两千余年的“筑”再下探至当下活态遗存的弓弦乐器之整体脉络；而从山西乐户的关注开始，最终挖掘出对中国音乐文化主体脉络发展有关键作用的乐籍制度；在对民间礼俗的田野考察中，看到了中华文化三千年礼乐文明传承脉络的信息并延伸至中国礼乐文化发展轨迹与阶段的考索。这些工作，都基于项阳对于事物在发生学层面的关注。

比照项阳对自己研究方法的介绍——即：（1）历史人类学方法论的应用；（2）功能性、制度、为神与为人两条脉络的认知与把握；（3）把握中国音乐文化礼乐与俗乐两条主导脉络；（4）发生学的意义；（5）接通的意义——笔者认为，项阳中国音乐文化史研究将历史人类学主要运用于研究视野与方法论，将发生学更多运用于研究理念与思路，二者共同构成了的理论基础。通过实地考察与历史梳理，析出了“为人”与“为神”两种需求、“功能”与“制度”两个维度、“礼乐”与“俗乐”两条脉络，并统之以“接通”的原则进行整体观照与具体分析。由此，构成一个较为全面的中国音乐文化研究的基本模式。②

这个研究模式的摸索与构建，耗费了项阳二十余载光阴。面对汗牛充栋且越来越多的研究材料，面对既有认知越来越无法解答的困惑，面对既有思维定式下的同行质疑，这个“轻描淡写”的研究模式，能够建立并不容易。如果再将这个研究模式置于二十年来、四十年来、百十年来的中国音乐史研究学术史中，或许就可以明白它的建立何以如此之难，何以如此之久。

（二）学术自觉与学术批评之互动

每一个学者都有遭遇学术困惑的时候，项阳也一样。这一点从他几本专著的序言、后记中可以感知。他也由此而撰文直言不讳地指出：“当研究进行到一定阶段的时候，如果我们不拓展研究领域，不扩展我们的学术视野，则意味着进入到一种学术的‘高原现象’，许多问题百思不得其解，深入也难。回首 20 世纪的中国音

① 项阳：《〈曲子的发生学意义〉序》，学生书局，2013 年，第 1 页。
② 当然这只是一种基本样态，面对具体问题自然有不同侧重与变化。

乐史学研究就会看到，对音乐认识的局限性，以及多学科沟通的不足，严重制约着我们研究的深入。”①

这种对学术研究的批评是项阳学术自觉的一种体现，同时这种问题意识又促动其进一步的学术自觉，他进而对整个音乐史学研究进行了反思：“学界认知20世纪20年代川人叶伯和撰写的《中国音乐史》是在西方音乐史学理念影响下开中国音乐史学之先河。……应该说，西方之欧洲专业音乐创作在文艺复兴之后的数百年间发展演化相对成熟，如此成就学者们强调音乐艺术的基本治史理念。当中国学者以此为参照，便形成以音乐艺术认知治中国音乐史的意义。”“以侧重艺术的理念治音乐史已近百年，无论论域还是思维均已‘成型’，要拓展绝非易事，但我们所研究的是中国音乐文化，就应该以中国传统社会中形成的理念来认知，而不应向西方参照系靠拢，我想这是一个世纪之后对中国传统文化回视之时应该具备的学术理念，也是中国音乐学术界在一个时期内所要面对的基本问题。”②

值得一提的是，这只是项阳最近一次的集中表达。在过去的十余年中，他在不同的场合以不同的方式不断地与学界同人沟通交流。项阳这种对于中国音乐史学的反思直指“研究理念”。这就使中国音乐史学研究的问题，由史学表达方式转而深入为“音乐艺术与音乐文化之关系”的音乐观层面的探讨。这个话题的提出所具有的意义更大于问题本身。其由此引申出来的音乐史学观之差异直接产生连锁反应，促使一系列既有问题重新回到考证与论说的原点。这种影响正在持续发酵，最直接的表现是：一系列由项阳指导的硕博学位论文的出现（其中，有获资助出版者、有获得音乐史学会奖项者），一批自觉使用这一研究理念的青年学者，以及来自学界越来越多的或认可、或质疑的声音——无论认可还是质疑，项阳的反思显然触及了音乐史学的学科神经，引发了整个学界的关注和更多人的思考。笔者认为随着这个思考群体的扩大，其必然引发“我们需要什么样的音乐史学”的学科反思与“全面书写中国音乐文化史”的学界呼声。

对于各种回应，项阳一直保持较为平和的心态和客观的学术态度，他指出：“正是上一个世纪以来几代学者不懈的努力，才使得我们能有今天的认识；正是由

① 项阳：《论制度与传统音乐文化的关系——兼论中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004年第1期，第22页。
② 项阳：《中国音乐史学研究理念拓展的意义》，《音乐研究》2014年第1期。

于以往的研究遇到一些不可逾越的沟沟坎坎，我们才竭力拓展新的思路去攻破。”“历史赋予我们这一代学人的使命就是调整好知识结构，扩展知识面，开拓学术视野，既要将音乐本体、音乐形态研究到位，又要能够全方位地对音乐在中国文化中的实际应用了解和研讨得更深透些，这样才会写出一部跟上时代观念的、又符合历史实际的中国音乐文化的历史。在当今多学科交叉的情况下，也许不会再有像杨荫浏先生那样学贯古今中西的大家出现，但在宏观理念的把握下集体性的协同攻关，的确是可以将以往许多单一战解决不了的、认识不清的问题给予一个合理的解释。”①

“集体性的协同攻关”是项阳多年来一直呼吁的，他清醒地知道中国音乐文化史的研究绝非一时、一人之力。作为中国音乐学科中坚力量的“50后”学者之一，项阳的这个学术愿望的表达自然也代表了他们这一代学人群体共同的心声。

三、学术交流中的学术自觉

项阳是当下音乐学界与其他学界对话最多的学者之一。这不仅与他曾经在厦门大学所受的多学科学术训练有关，更与他自觉地运用多学科方法解决学术问题的研究习惯有关。或许也正是这个原因，项阳的很多学术研究成果常常首先被非音乐学界所关注和认可。例如：《山西乐户研究》就是由夏商周断代工程首席专家李伯谦先生提名并经严格审核后由北京大学“中国古代文明研究中心”资助出版的，而在人类学界的乔健先生几乎在同一时间段内也进行了“山西乐户研究”。② 由此，项阳作为研究乐户群体的具有代表性专家之一，走进了历史学、人类学界的视野之中。之后数年来，如：应台湾王秋桂先生之邀参加“中国地方社会研究的新路径国际学术研讨会”、应日本学界之邀出版日文版《乐户——中国传统音乐文化的承载者》、应《光明日报》“国学版”主编梁枢先生之邀对话礼学家彭林、杨华等，这从某种程度表明项阳中国音乐文化“新史学”模式研究的努力，已经得到更多

① 项阳：《论制度与传统音乐文化的关系——兼论中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004年第1期，第23、29页。

② 乔健作为人类学界研究乐户的代表，在方法与观念上都与项阳有很大的不同，其成果以《山西乐户研究》（后名《乐户：田野调查与历史追踪》，与刘贯文、李天生合著）。参见任方冰《草根文化之新视域——乐户研究》，《新疆师范大学学报》（哲学社会科学版）2005年第3期。

更广泛的学术认可。而就各种学术对话本身来看，以项阳为代表的音乐学科一批新的研究成果，同样给予人类学、历史学界一种新的研究启示。如项阳所言："音乐学科也应当为大学术界提供必要的寄养"——这无疑是一种通过自觉的多学科研究而逐渐建立起来的学科自信。而这种相互交流也促使项阳更加自觉地综合运用多学科方法进行学术研究。

项阳另一项被他视作非常重要的学术工作是研究生教学。这不能不说也是其学术自觉的一种体现。项阳对学生有两个最基本要求：其一必须进行田野考察训练，其二必须进行历史学训练，进而才能进入学位论题的研究。基于这种严格的学术训练，项阳培养的研究生尽管不多但均取得了一定的成绩，并在不同程度上体现了其多学科视角综合研究的学术风格。项阳基于其系统性的学术专题与对中国音乐文化史研究群体的学术期望，在学生的选题方面有不同侧重的指导，并注重具"成长性"课题的选择。这不仅为学生打开一片天地，同时也将中国音乐文化史的研究向前推进。譬如他曾明确指出："我们所理解的发生学内涵，是对一些有着悠久历史文化传统当下存在的现象进行界定把握，然后回溯至这种现象的源头，对其生成之时的多种因素进行辨析，认知其历史语境，再后是在把握主体特征的前提下对其历史演化的多层面行贯穿式考量，看当下样态保留了哪些'基因'，产生了哪些变异。也就是在这种意义上，深层次考辨多种现象以为集合体，架构中国传统音乐文化整体发展脉络。无论《山西乐户研究》《中国乐籍制度研究》，还是《秦淮乐籍研究》《中国礼乐户研究》《曲子的发生学意义》《明清军礼与军中用乐研究》《大曲的演化》以及硕士学位论文多篇，都因循这样理念前行，已经取得了令人鼓舞的阶段性成果。"①

"教学相长、共同进步"是项阳始终坚持的做法。譬如：笔者就《曲子的发生学意义》中关于"乐籍体系""地方官属乐人""乐营"问题提出异议时，他在对笔者的认识分别予以肯定与反驳外，还同时对他以往的一些认知当面进行了反思与修正；又如在与任方冰论辩《明清军礼与军中用乐研究》中"鼓吹""鼓乐"之关系问题时，他将《四库全书》所见相关的逾万条文献全部通览，并最终得出令我

① 项阳：《乐籍制度研究的意义》，《人民音乐》2012 年第 10 期。

们信服的结论，等等。在笔者看来，一个学者能够构建一套研究理论已然不易——因为这不仅要经受“构建不成”的风险，更要经受被人诟病“自说自话”的误解；而如果摸索出一套体系，既不断夯实自己正确的观点，又不停反思、自检并及时修正，则更为不易。这无疑在学术自觉行为之外还折射出一种态度端正的学术品质。

历史总有很多“巧合”，学术研究亦是如此。当胡适在《〈国学季刊〉“发刊宣言”》（1923）中提倡比较文学的时候，远在德国留学的王光祈以“比较音乐学”之视角陆续完成了《欧洲音乐进化论》（1923）、《东西方乐制之研究》（1924）、《东方民族之音乐》（1925）；当钱穆以“能于国家民族之内部自身，求得其独特精神之所”为目标而撰成《国史大纲》（1939）的时候，杨荫浏正在以“充分利用前人之文化遗产，以创造新中国国乐”为己任一边编撰一边讲授（1941—1944）《国乐概论》《中国音乐史纲》；当史学界开启“中国断代史系列”编撰（20 世纪 50 年代）的时候，李纯一的“先秦音乐史”研究也初见成稿（1957）……这些发生在同一时期不同学科间的里程碑式的事情，在学科理念与方法论上所体现出的趋同性与其说是一种“巧合”，毋应说体现了当时学者在学科反思中的一种“学术自觉”。

当前文所述的那场在“新史学”大讨论进行的时候（2002），项阳也已完成了《山西乐户研究》（2001）并着手准备对中国音乐文化史进行全面系统的研究。今天，当学界开始关注“礼乐文化”、探讨“雅乐重建”的时候，项阳深研数年的《以乐观礼》课题已经结项，成果也已开印在即。

凭借“学术自觉”，项阳正在不断努力地前行……

（原载于《民族艺术》2015 年第 1 期）

项阳主要学术成果目录

一、著作

1.《中国弓弦乐器史》，国际文化出版公司，1999 年。

2.《中国音乐文物大系·山西卷》（项阳、陶正刚主编），大象出版社，2000 年。

3.《山西乐户研究》，文物出版社，2001 年。

4.《乐户：中国传统音乐文化的承载者》（日文版），好并隆司译，日本解放出版社，2007 年。

5.《当传统遭遇现代》（文集），上海音乐学院出版社，2004 年。

6.《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》（文集），北京时代华文书局，2014 年。

7.《以乐观礼》（文集），文化艺术出版社，2015 年。

8.《中国音乐通史简编》（参著），山东教育出版社，1991 年。

9.《中国传统音乐概论》（参著），上海音乐出版社，2000 年。

10.《音乐中国》（领衔撰），中国社会科学出版社，2004 年。

11.《薪传代继——音乐研究所研究文集》（主编），文化艺术出版社，2014 年。

12.《理念·视角·方法——中国音乐文化史研究》（主编），文化艺术出版社，2018 年。

13.《白洋淀上的一颗音乐明珠：圈头村“音乐圣会”》（项阳、张国振主编），中央音乐学院出版社，2013 年。

14.《历史与田野：中国传统礼俗仪式音乐研究》（主编），文化艺术出版社，2019 年。

15.《礼俗之间：中国音乐文化史丛书》［主编 13 本，含自己著作两种，一种是《山西乐户研究》（拓展版），一种是《宗教音声·礼俗两脉》（文集），丛书入选国家“十三五”重点图书项目，获 2019 年度国家出版基金资助］，上海音乐出版社，2019 年。

二、主要论文

1.《“抗、坠”又解——兼与吉联抗先生商榷》,《人民音乐》1984年第11期。

2.《安邱汉墓中的百戏乐舞》,《音乐小杂志》1986年第1期。

3.《略论聂耳对黎锦晖创作经验的汲取》,《音乐艺术》1986年第2期。

4.《我国各类民族乐器起源概说》,《乐器》1986年第4期。

5.《声乐教学中的心理松驰》,《昌潍师专学报》1986年第2期。

6.《不必什么都谈“振兴”》,《音乐小杂志》1987年第3期。

7.《化石乐器“挫琴”的启示》,《音乐艺术》1988年第4期。

8.《无声之乐——从大音希声到“4分33秒”》,《音乐小杂志》1989年第6期。

9.《从筑到筝》,《中国音乐学》1990年第1期。

10.《轧筝考》,《音乐学习与研究》1990年第2期。

11.《建立中国声乐学派的前奏曲是如何奏响的》,《黄钟》1991年第1期。

12.《旧石器时代与音乐的起源》,《乐器》1991年第1期。

13.《福建泉州、厦门南音现状的初步调查与研究》,《中国音乐年鉴》1991卷。

14.《“乐”之初义之我见—由贾湖骨笛引发的思考》,《中国音乐学》1991年第2期。

15.《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》,《中国音乐学》1992年第1期。

16.《胡琴类弓弦乐器说》,《音乐艺术》1992年第1期。

17.《弓弦乐器在中国乐器史上的地位》,《星海音乐学院学报》1992年第1期。

18.《弓弦乐器二题》,《音乐探索》1992年第3期。

19.《中国民族乐器音色库计划的实施与少数民族乐器改革问题》(项阳,韩宝强),《中国音乐学》1993年第3期。

20.《考古发现与秦筝说》,《中央音乐学院学报》1993年第4期。

21.《喜丧·对棚·传统·现代——辽阳鼓乐班一瞥》,《中国音乐年鉴》1993卷,山东友谊出版社,1994年。

22.《五弦筑研究》(项阳、杨应鳣、宋少华),《中国音乐学》1994年第3期。

23.《五弦筝初研》(项阳、杨应鳣、宋少华),《音乐研究》1994年第3期。

24.《五弦筑定弦刍议》,《黄钟》1994年第3期。

25.《胡琴类弓弦乐器再辨析》,《乐器》1994年第3期。

26.《山西新发现的几处轧筝资料的探讨》,《乐器》1995年第1期。

27.《山西“乐户”考述》,《音乐研究》1996年第1期;2000年1月由*Music in China*全文译载,美国洛杉矶。

28.《中西歌唱发声体系声音形态的比较研究》(韩宝强、项阳、林秀娣),《文艺研究》1996年第2期。

29.《五弦筑的码子、弓子及其它相关问题》(项阳、宋少华、杨应鳣),《音乐研究》1996年第4期。

30.《传统音乐在中国音乐教育中的地位》,香港大学传统音乐教育学术研讨会1996年11月;1999年由香港大学亚洲研究中心出版论文集。

31.《对音乐学专业教学的一点思考》,《人民音乐》1997年第1期。

32.《对中国传统民间音乐荒漠化现象的思考》,《中国音乐》1997年第1期。

33.《从中国弓弦乐器的起源与发展管窥东方音乐文化的共同特征》(英文稿),联合国教科文组织主办“东方音乐文化的共性”学术研讨会,1997年8月,乌兹别克斯坦萨马尔罕。

34.《山西商以前特磬的调查与测音分析》,日中第二届音乐音响学研讨会,1997年11月,东京;《考古》2000年11月。

35.《撒马尔罕纪事》,《音乐研究》1998年第2期。

36.《将民间艺人请进大学的校园——新疆之行的感受与思考》,《中国音乐》1999年第3期。

37.《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》,杨荫浏先生百年诞辰纪念国际学术研讨会,1999年11月,北京;《中国音乐学》2001年第2期。

38.《大曲原生态遗存论纲》(项阳、张欢),《黄钟》2002年第2期。

39.《从驱傩仪礼到迎神赛社——乐户职能转换之一种》,《音乐文化》2000年刊。

40.《乐户与宗教音乐》,《音乐艺术》2002年第2期。

41.《乐籍文化研究的现实意义》,《中国音乐在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002年,第1059—1075页。

42.《乐户与鼓吹乐》,《文艺研究》2001年第5期。

43.《乐籍制度畸变期考述》,《天津音乐学院学报》2001年第4期。

44.《从“金石之乐”看晋音乐文化的先进性》,北京大学《古代文明研究通讯》第13期。

45.《他站在传统与现代的契合点上》,《音乐艺术》2003年第3期。

46.《关于全国广播文艺政府奖音乐作品评奖的一点思考》,《广电学会会刊》2003年。

47.《释俗交响之初阶—中国早期佛教音乐浅释》,《文艺研究》2003年第5期。

48.《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》,《新疆艺术学院学报》2003年创刊号。

49.《论制度与中国传统音乐文化的关系——兼评中国古代音乐史的研究》,《音乐研究》2004年第1期。

50.《试论中原地区与少数民族地区音乐文化遗产的关系》,"中国少数民族艺术遗产国际学术研讨会论文集",文化艺术出版社,2004年,第292—296页。

51.《当下非主流化生存的传统音乐教育形式——以鲁西南和冀中为例》(项阳、留钕铜),《文艺研究》2005年第3期。

52.《采风观念的异化》(项阳、吕其玮),《中国音乐》2005年第3期。

53.《当下传统音乐与民间礼俗的依附和共生现象》,《音乐研究》2005年第4期。

54.《试论齐鲁在东周时期音乐文化上的领先地位》(项阳、张准、留钕铜),《天津音乐学院学报》2005年第4期。

55.《中国音乐文化的"大传统"与"小传统"》,《天津音乐学院学报》2006年第1期。

56.《关于音声供养与音声法事》,《中国音乐》2006年第4期。

57.《保护:在认知和深层次把握非物质文化遗产理念的前提下》,《音乐研究》2006年第1期。

58.《男唱女声:乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的思考》,《戏曲研究》第71辑。

59.《中国传统音乐文化整体一致性下的区域特色》,《榆林日报》2006年8月5日第4版。

60.《娄睿墓乐俑中侧吹乐器不是筚篥》,《娄睿墓报告》附录3,文物出版社,2006年。

61.《"改梵为秦"中"学者之宗"的曹植》,《天津音乐学院学报》2006年第1期。

62.《金石之乐历史兴衰的现代解读》,《中国音乐》2007年第1期。

63.《功能性·制度·礼俗·两条脉——关于中国音乐文化史的认知》,《中国音乐》2007年第2期。

64.《艺术与礼俗》,《中华文化画报》2007年第4期。

65.《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》,《文艺研究》2007年第10期。

66.《时代弄潮与世纪悲情》,《中国音乐》2007年第4期。

67.《中国当代音乐家周畅》,《音乐研究》2007年第3期。

68.《堕民:历史与现代》,乔健主编《底边阶级学术研讨会论文集》,台北世新大学,2007年10月。

69.《当下非物质文化遗产矛盾的不可回避性》,《非物质文化遗产论文集》,中国艺术研究院,2007年。

70.《关注明代王府音乐文化》,《音乐研究》2008年第2期。

71.《从〈朝天子〉看礼乐一致性的存在》(项阳、张咏春),《中国音乐》2008年第1期。

72.《乐经何以失传?》,《光明日报》国学版2008年6月23日。

73.《民间礼俗:传统音声技艺形式的文化生存空间》,《中国音乐》2008年第3期。

74.《五台山用俗乐音声的启示》,《佛教文化》2008年第4期。

75.《传统音乐的个案调查与宏观把握》,《中国音乐》2008年第4期。

76.《“合制之举”与“礼俗兼用”——对曾侯乙墓乐悬的合礼探讨》,《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙编钟出土30周年文集》,武汉出版社,2008年。

77.《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》,《中国音乐》2009年第1期。

78.《佛教、道教与民间班社用乐相通性的思考》,《天津音乐学院学报》2009年第1期。

79.《假如智化寺音声法事依然存在》,“世界佛教论坛”会议文集,无锡,2009年3月。

80.《由音乐史分期引发的思考》,《音乐研究》2009年第4期。

81.《“武音”辨》,《中国音乐》2009年第2期。

82.《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》,《中央音乐学院学报》2010年第1期。

83.《中国礼乐制度四阶段论纲》,《音乐艺术》2010年第1期。

84.《一部元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》,《音乐研究》2010年第2期。

85.《传统音乐文化研究的跨学科沟通问题》,《人民音乐》2010年第3期。

86.《受益者的感恩与反思》,《天津音乐学院学报》2011年第1期。

87.《小祀乐用教坊,明代吉礼用乐新类型》,《音乐与表演》2010年第3、4期。

88.《“六代乐舞”为〈乐经〉说》,《中国文化》2010年春季号，第31期。

89.《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》,《黄钟》2010年第3期。

90.《一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》,《中国音乐学》2010年第3期。

91.《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》,《音乐研究》2011年第1期。

92.《接通的意义——传统·历史·田野》,《音乐艺术》2011年第1期。

93.《亲缘关系与音乐礼俗的承继》，张伯瑜主编《亚非相遇：中非音乐对话》MRI Press2011，第119—140英文版，397—413中文版。

94.《传统音乐文化视野中的“胜芳现象”》,《星海音乐学院学报》2011年第1期。

95.《从〈河北民间古乐工尺谱集成〉等书的编纂说起》(项阳、柏互玖),《人民音乐》2011年第7期。

96.《礼乐之间：一个久违的思想空间》,《光明日报》第15版“国学版”2011年5月9日。

97.《原生态民歌的界定与认知》,《音乐探索》2011年第3期。

98.《重器功能，合礼演化——从金石乐悬走向本品鼓吹》,《中国音乐》2011年第3期。

99.《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》,《文艺研究》2012年第1期。

100.《从官养到民养/腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》,《艺术百家》2012年第2期。

101.《〈中国传统音乐文化认知〉课论纲》,《音乐探索》2012年第1期。

102.《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》,《音乐研究》2012年第2期。

103.《关于吹歌的思考》,《艺术评论》2012年第3期。

104.《伍国栋：中国民族音乐学的开拓与践行者》,《中国音乐》2012年第1期。

105.《中国音乐教育史研究中礼乐教育的缺失》,《中国音乐》2012年第1期。

106.《乐籍文化研究的意义》,《人民音乐》2012年第9期。

107.《从整体意义上认知区域音乐文化》,《人民音乐》2013年第2期。

108.《周公之礼作乐与礼乐、俗乐类分》,《中国音乐学》2013年第1期(《中国社会科学文摘》2013年第3期转摘)。

109.《康乾禁乐籍与女伶，中国戏曲发展的分水岭》,《戏曲艺术》2013年第1期。

110.《中华礼乐文明、礼仪之邦的历史与现实意义》,《中国音乐》2013年第1期。

111.《佛教戒律下的音声理念——由云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》,《中国音乐》2013年第2期。

112.《“诗经”与两周礼乐之关系》,《中国文化》2013年第1期。

113.《再议“胜芳现象”》,《艺术评论》2013年第6期。

114.《俗乐的双重定位:与礼乐对应,与雅乐对应》,《音乐研究》2013年第4期。

115.《岱庙、东岳庙会用乐的相关问题》,《河南社会科学》2013年第4期。

116.《关于“凤阳花鼓”研究中的几个问题辨析》,《人民音乐》2013年第9期。

117.《对中国礼乐认知的几个误区》,《中国音乐学》2014年第1期。

118.《对中国音乐史学研究理念拓展的意义》,《音乐研究》2014年第1期。

119.《认知中国传统礼乐文化》,《紫光阁》2014年第2期。

120.《音乐教育体系中的“中土”与“西方”认识论》,《南京艺术学院学报》2014年第1期。

121.《一个甲子的记忆:薪火相传,继往开来》,《中国音乐学》2014年第2期。

122.《民歌认知与思考三题》,《草原文化论坛》2014年第1期。

123.《周代国家礼乐教育相关问题辨析与启示》,《中国音乐》2014年第1期。

124.《中国传统音乐文化的特征是礼乐、俗乐两条脉》,《文化研究》第18辑,2014年8月。

125.《周代国家礼乐教育相关问题辨析及启示》,《中国音乐》2014年第1期。

126.《接通文明传统,探索新时期礼乐体系》,《中国文化报》2014年2月13日。

127.《“礼乐文明”的困惑》,《中国音乐学》2015年第1期。

128.《学术理念养成与探索的意义》,《民族艺术》2015年第1期。

129.《音乐文化研究的人才培养之我见》,《音乐研究》2015年第1期。

130.《何以创建礼乐文明新体系》,《人民音乐》2015年第1期。

131.《南音内涵与研究理念拓展的意义》,《星海音乐学院学报》2015年第2期。

132.《宗教信仰的“痴迷者”与木卡姆之关系》,《中国音乐》2015年第2期。

133.《音乐会社文化内涵》,《天津音乐学院学报》2015年第1期。

134.《从王侯之颂到平民之颂》,《中国音乐学》2015年第3期。

135.《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》,《南京艺术学院学报》2015年第3期。

136.《金石以动之，丝竹以行之——中国早期多声音乐思维浅识》，《人民音乐》2015年12期。

137.《历史人类学视野观照下的艺术研究——“中国艺术人类学前沿话题三人谈”》（〔英〕罗伯特·莱顿、项阳、罗易扉），《民族艺术》2015年第6期。

138.《回归历史语境“讲清楚”——以新的治史理念把握中国音乐文化的特色内涵》，《中国音乐学》2016年第1期。

139.《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》，《中国音乐》2016年第1期。

140.《“兴于诗、立于礼、成于乐”辨析——兼议“民可使，由之；不可使，知之”》，《音乐研究》2016年第2期。

141.《凤阳花鼓形成之历史渊源辨析》，《凤阳花鼓全书》，黄山书社，2016年。

142.《加强对音乐非遗分类综合研究的深层探讨》，《人民音乐》2016年第6期。

143.《构建中国音乐理论话语体系与教学实践之路——袁静芳先生治学与研究》，《中央音乐学院学报》2016年第3期。

144.《一带一路与中国音乐“特色话语”》，《中国文艺评论》2016年第9期。

145.《再铸音乐学术重镇的群体辉煌：中国艺术研究院音乐研究所1994—2014》，《音乐研究所六十年》，文化艺术出版社，2017年。

146.《礼俗·礼制·礼俗——中国传统礼乐体系两个节点的意义》，《中国音乐学》2017年第1期。

147.《中国音乐学史论并举学术道路的开创及当下发展》，《艺术探索》2017年1期。

148.《中土音声人理念的存在与消解》，《黄钟》2017年1期。

149.《进入中土太常礼制仪式为用的西域乐舞》，《音乐研究》2017年3期。

150.《艺术人类学中国话语与艺术传统深层内涵》，《艺术探索》2017年3期。

151.《考古器物类型学的型与式对旋律考证的借鉴意义》，《音乐与社会》，湖北人民出版社，2017年。

152.《民间礼俗与中华优秀传统艺术传承》，《艺术评论》2017年10期。

153.《城市社区中的“乐”》，《光明日报》2017年1月21日“国学版”。

154.《礼乐传统发展的当代意义》，《中国社会科学报》2017年2月20日艺术学版。

155.《纪念黄翔鹏先生》，《中国音乐学》2017年第3期。

156.《对传统音乐学科内涵与边界的思考》，《音乐研究》2018年第1期。

157.《从乐文化的逻辑起点讲清楚中国音乐理论话语》，《中国文化报》2018 年 1 月 12 日理论版。

158.《建立中国音乐理论话语体系的自觉、自信与自省》，《中国音乐学》2018 年第 1 期。

159.《中华乐文化传统礼乐一脉的当下传承与消解》，《人民音乐》2018 年第 4 期。

160.《无乐何以称礼乐文明——兼议民间礼俗用乐问题》，《音乐研究》2018 年第 3 期。

161.《从乐器征集实地考察到音乐文化整体把握》，《中国音乐学》2018 年第 2 期。

162.《礼乐之乐》，《中华文化画报》2018 年第 4 期。

163.《乐与国学》，《国学研究》第 40 卷，2018 年。

164.《音乐学界的“周畅现象”与厦大模式——追念先生》，《人民音乐》2018 年第 9 期。

165.《理念回归——历史语境下的中国传统乐学与乐本体学》，《中央音乐学院学报》2018 年第 4 期。

166.《中国音乐表演理论话语体系的整体架构》，《中国音乐学》2019 年第 1 期。

167.《历史人类学视域下的中国音乐学实践》，《人民音乐》2019 年第 2 期。

168.《由钟律而雅乐，国乐之基因意义》，《音乐研究》2019 年第 2 期。

三、学术评价

1. 袁静芳：《中国传统音乐研究新视角下的新收获》，《山西乐户研究》（代序），文物出版社，2001 年。

2. 刘再生：《传承：音乐文化永恒的生命——读项阳著〈山西乐户研究〉有感》，《人民音乐》2003 年第 2 期。

3. 成晓辉：《多视角研究中国传统音乐文化》，《中国社会科学院院报》2003 年 11 月 25 日。

4. 何光沪：《中国宗教学百年》，《学术界》2003 年第 3 期。

5. 梁枢：《哪种乐器失传了？——访〈山西乐户研究〉的作者项阳》，《光明日报》2004 年 3 月 28 日“读书周刊”版。

6. 程晖晖：《〈山西乐户研究〉之后》，《中国音乐》2005 年第 1 期。

7. 任方冰：《草根文化之新视域——乐户研究》，《新疆师范大学学报（哲学社会科学

版）》2005年第03期。

8. 夏滟洲：《社会学视野下的“乐户”研究：一个自我—生态的社会组织系统——由项阳〈山西乐户研究〉看二十年来中国音乐社会学研究之缺失》，《音乐研究》2005年第4期。

9. 张娅：《乐籍制度的兴衰变迁——〈山西乐户研究〉学习札记》，《黄钟》2006年第B07期。

10. 盛夏：《“音乐河南”系列之八——在历史上沉浮的中国乐人》，《大河报》2006年3月1日。

11. 夏侯玲玲：《看古论今：读〈当传统遭遇现代〉有感》，《人民音乐》2007年第11期。

12. 白晓伟：《新思路带来新突破——项阳“中国乐籍制度与传统音乐文化”课程之思考》，《人民音乐》2010年第6期。

13. 吴燕村：《“接通”在中国古代音乐史教学中的作用》，《技术与市场》2012年第3期。

14. 胡晓东：《为有源头活水来·兼谈项阳传统音乐文化研究理念中的“制度化”指引》，《艺术评论》2013年第1期。

15. 郭树群：《中国古代律学史研究需要“接通”的思维向度》，《音乐研究》2014年第1期。

16. 管建华、张天彤主编：《传统·民族·世界：中国音乐学教授访谈录》，苏州大学出版社，2014年。

17. 胡小满：《跨出小学科·融入大文化——读项阳新著〈接通的意义〉有感》，《人民音乐》2015年第6期。

18. 郭威：《在学术自觉中不断前行——项阳的中国音乐文化史研究评介》，《民族艺术》2015年第1期。

19. 郭树群：《践行史学传统叩问礼乐精详——浅释项阳近年中国音乐文化史史学研究成果》，《音乐研究》2016年第3期。

20. 郭雯：《项阳：历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，《中华英才》2017年第7期。

四、学生论文

硕士：

1. 成晓辉：《经济与文化之因果：临清时调与天津时调的比较研究》2004

2. 魏晶：《唐以前制度文化中中原与西域的音乐交流与传播》2005

3. 张咏春：《孔府的乐户与礼乐户》2005

4. 李卫：《鲁西南鄄城县王家乐班的民族音乐学追踪》2006

5. 孙云：《礼非乐不行，乐非礼不举》2006

6. 巩凤涛：《制度下传播与小调的同宗现象》2007

7. 林乐飞：《还愿仪式音乐研究：以河南宜阳为例》2007

8. 白莉：《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》2008

9. 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》2008

10. 徐倩：《胶东道乐“勾凡调”及相关研究》2008

11. 刘佳：《游走在都市的边缘：音乐的功能性与传统的延续》2010

12. 周晓爽：《房山区北窖村音乐会传谱及其活态传承研究》2011

13. 王丹丹：《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》2011

14. 袁郁文：《历史现场的音乐文化积淀：济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍》2012

15. 秦晓妍：《一支乐队的传统》2012

16. 董旭彤：《隋唐至明代礼乐观念变化辨析》2013

17. 孙茂利：《音乐本体中一致性的背后意义：河北音乐会与西安鼓乐社的比较研究》2013

18. 乔俏：《“堂名”辨：乐籍制度解体后以“官属乐人”为主的区域转型与发展》2014

19. 郭艳君：《明清军制、官制双重作用下的聊城鼓吹乐辨析》2014

20. 赵楠：《明代北曲“云中派”钩沉》2015

21. 周婧婉：《胡夏之交融：北朝礼乐观念探析》2016

22. 郑娜：《器乐演唱：“河北吹歌”辨》2016

23. 王芳芳：《当下民间礼俗仪式及用乐对国家礼制的接衍：以河北胜芳和廊坊、京津为例》2017

24. 李玲：《“常德丝弦”音乐形态特征及其历史成因研究》2017

25. 李约翰：《已脱离苏，互融发展——山西省基督教仪式音乐研究》2019

26. 刘新艺：《乐亭大鼓生发、衍化辨析》2019

博士：

1. 程晖晖：《秦淮乐籍研究》2007
2. 张咏春：《中国礼乐户研究中的几个问题》2008
3. 郭威：《曲子的发生学意义》2010
4. 任方冰：《明清军礼与军中用乐》2011
5. 柏互玖：《大曲的演化》2012
6. 孙云：《佛教音声为用论》2013
7. 常江涛：《先医药王祭祀用乐研究》2014
8. 逯凤华：《泰山·岱庙·东岳庙祭祀用乐研究》2016
9. 张月：《由俗及礼、礼俗并用：唐宋教坊职能演化探研》2017
10. 孙茂利：《从明清小曲探究曲子的创承机制》2019

后　记

最初接触这个题目是在1993年，当时在山西做国家社科重点课题《中国音乐文物大系·山西卷》的调查，当一些民间艺人称自己为乐户后代时，我觉得是一个很有意思的现象。但当时重在音乐文物，对乐户只是顺便调查，不曾深入。后来读到清代学者俞正燮《除乐户丐户籍及女乐附古事》一文，才觉得这是一个大有嚼头的题目。由于其他课题尚未完成，虽然也将顺带调查的心得敷衍成篇，却是水上浮萍。当进入博士阶段的学习，因觉得时间紧等客观原因畏难而考虑另作它题，但导师静芳先生却坚持让我研究乐户。待我沉下心来，从梳理文献入手，结合田野调查所得，逐渐感到此题的分量。在袁先生的指导下，为了能够驾驭课题我先后到北京大学、中央民族大学研修相关课程，并数次到山西，对十多个县市的几十位老乐人及其后代进行了调查采访，掌握了第一手的宝贵资料；先后查阅了包括地方志书等两百余种文献和近百种现代学者的相关论述，作了数十万字的读书笔记，脉络逐渐清晰，从而对这一群体从制度的层面有了一定程度的把握，深入思考，终于有所收获：由乐籍制度下的乐人这条主脉而涉及传统音乐的方方面面，“贱民”们在承受着巨大的社会不公的同时，竟成为中华民族音乐文化传统创造传承的中坚力量。他们为社会所创造的精神财富与其承受的精神痛苦同样深重。一部血泪辛酸的历史，一部由乐户们创造的中国传统音乐的发展史，值得我们下功夫花力气。

从开始《中国音乐文物大系·山西卷》的调查接触到乐户的后人们，已经八载有余，每每有多与他们接触，向他们求教的冲动，但却做得很不够。从隐约模糊到逐渐清晰，越来越觉得应该对他们全方位进行研讨。惜乎中国目前的音乐教育基本将他们所传承的东西漠然置之，听任其自生自灭。以乐籍制度、乐人为主脉对中国音乐文化传统进行梳理，可以说越沉下心来，深入进去，便越体会到这是一个巨

大的传统音乐宝库，越深入便越觉得力不从心。任何没有深入探究便武断地说中国传统音乐没有更多可取之处的言论无疑是可笑而可悲的；越是深入越会对乐人们肃然起敬，他们（她们）承受了太多的苦难，承受了太多社会强加给他们（她们）的不公，然而正是这一群体——处于社会最底层的群体，却成为中国传统音乐文化的主要创造者与承载者。

二十世纪，特别是在下半叶，中国音乐学进入了比较快的发展时期，人们多借助于一些新的理论和研究方法对音乐文化传统重新审识。但是，由于人们更多以西方专业音乐的理论与分析方法研究中国音乐传统，虽然取得了不少的研究成果，却总有隔靴搔痒之感；一些学者虽然将目光聚焦于传统音乐文化，由于忽略了制度对文化传统的影响，忽略了以人为本的研究，往往就事论事，仅仅看到各种区域性音乐文化现象的局部，割裂了现实与传统的内在联系；也有一些学者，偏重于音乐本体，而忽略了人文的因素；而另有一些学者，往往过多强调了人文的因素，却没有理会到音乐本体的重要，凡此种种，都制约了对传统音乐文化进行深入的探讨。我们还应看到，大史学界以及人类学、民俗学、民族学等学科的研究，都对音乐文化传统的研讨有着重要的借鉴作用，如果我们过多地强调音乐文化的特殊性，其实是人为的封闭自我，割断本学科与多学科的关联。虽然我们也常说运用了多学科的研究方法，但真正将多学科的研究方法运用到传统音乐研究的著作并不多见。

我们应该承认个人在研究传统音乐文化中的局限性。在注重多学科、多视角、立体研究的今天，我们需要群体的研究力量，分而治之的共同攻关。但有一点是明确的，这就是在研究之时能够有比较宏观的把握，明了自己所研究问题的历史坐标，则可以为接通音乐文化传统的历史链环作出自己应有的贡献，关键在于接通。

我们的工作仅仅是刚刚起步，对乐户和其承载的中国音乐文化传统的丰厚内涵的探究有待时日，恳望有志者的共同努力。

在此，我要向在论文的调查与写作过程中不吝赐教的马良怀、郭润涛、栗守田、师天群、薛庆荣、李天生、张振南、王次炤、郭乃安、冯洁轩、乔建中、田晓岫、田联韬、周青青、伊鸿书、周畅、王小盾、冯文慈、周吉、田青、秦序、张欢、黄大岗、张伯瑜、刘新之、王德昌、任凤舞等诸位先生，向程伟进、赵塔里木、张振涛、景蔚岗、崔宪、汪申申、刘勇、郭艮堂、孙晓晖、李方元、陈克秀等

诸位仁兄，向圆海师傅、陈凤元、张丑女、牛琦云、史凤柱、赵根年、郭红锁、郭斌以及多位在采访中给与热情帮助支持与指教的老艺人与其后人们致以真诚的谢意。

感谢全国艺术科学规划课题评审组的诸位专家学者对本课题的青睐，使之成为国家级的研究基金项目（99CD25）。秦序先生不遗余力地对本课题推介令在下深受感动；感谢中国艺术研究院科研办公室的林秀娣主任对课题研究进程的关心；中央音乐学院音乐学研究所诸位专家组成员对本课题的垂青；北京大学“中国古代文明研究中心”的李伯谦主任、徐天进博士对课题的出版倾尽全力，使我深感荣幸，一并拜谢。

特别要指出的是，日本学者岸边成雄先生的大著《唐代音乐史的研究》给了我相当的启发和教益，引发了许多的思考。岸边成雄先生扎实的汉学功力令后学钦敬。

远在美国的《音乐中国》（*Music in China*）的主编周勤如博士对我的研究课题给予了相当的关注与支持，并将本人此前发表的《山西乐户考述》全文译载，对我是一种鼓励与鞭策。

由衷感谢吾师静芳先生。

在博士学位论文的基础上，我又根据多位专家学者和师友提出的宝贵意见和建议，对文章进行了较为全面的修改和补充，以期能够相对完善。对乐籍制度的研究仅仅是一个开端，许多问题有待进一步研讨时再加以解决。

世纪出版

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1765-7

9 787552 317657 >

定价：75.00元